التكوين فى الصورة السينمائية

تأليف : جوزيف ماشيللى

ترجمة : هاشم النحاس



التكوين فى الصورة السينمائية

تأليف : جوزيف ماشيللى

ترجمة : هاشم النحاس



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٣

فى المبادىء الأولية

مقدمة بقلم المترجم

يعتبر موضوع التكوين من أهم وأمتع الموضوعات فى مجال الصورة المتحركة • واذا كان الكلام هنا موجه الى مصور ومخرج الفلم السينمائى على وجه الخصوص ، الا أنه ليس من الصعب استيعابه على القارىء المهتم • ولا تقتصر جاذبيته على القارىء المهتم بالسينما وحده ، وانما تمتد لتشمل كل من يهتم بموضوع الصورة عموما فى الفنون المختلفة •

وكاتب هذا الموضوع جوزيف ماشيللى ، كتب وحاضر وعمل فى هذا المجال لأكثر من ربع قرن - ويعتبر كتابه «المرشد العملى للمصور» انجيل المصورين السينمائيين كما يعتبر كتابه أركان الفن السينمائى الخمسة The Five C's of Cinematography أحد المراجع الأساسية لكل دارس لفنون التصوير أو الاخراج السينمائى • ويعالج هذا الكتاب خمسة موضوعات

سينمائية هامة ، كلا منها مستقلا بذاته وهى : زاوية الكامرة ، التتابع ،التوليف ، اللقطة القريبة ،التكوين •

وقد سبق أن ترجمت جزءا من الموضوع الأخير لما وجدت فيه من فائدة عامة تفتقدها معـالجة الموضوعات الأخرى التى تقتصر على المتخصص وحده ، ونشرت هذا الجزء منذ سنوات بمجلة السينما (١) فلمست اهتماما زائدا به ، مما دفعنى الى ترجمته كاملا ليكون فى متناول القارىء العربى ، راجيا أن يروى بعض تعطشه لمثـل هذه المادة ، التى ينعدم وجودها فى مكتبتنا ، أو يكاد •

ولكن قبل التعرض الى قـواعد التكوين للصـورة السينمائية المطروحة هنا ــ وربما بعـد التعرف عليها أيضا ــ أرى من الضرورى أن يضع القارىء فى اعتباره المفاهيم التالية :

١

من المسلم به أن كل عمل من أعمال الفن هو نتاج الجمع بين الصنعة والفن •

والصنعة فى الصورة السينمائية ذات طبيعة معقدة، اذا ماقورنت بفنون التصوير الأخرى أو غيرها من فنون• غير أن التقدم التكنولوجى يوفر لها من البداية امكانية

(١) مجلة « السينما » العدد ١٣ ديسمبر ١٩٦٩ •

وضوح الصورة وسلامة التعريض ودقة أعمال الطبع والتحميض .. الخ .

أما الفن فى الصورة السينمائية ، وان اعتمد فى وجوده أصلا على توفر هذا التقدم التكنولوجى واستيعاب المصور لامكانياته ، فهو يتجاوزه بتدخل العامل الذاتى للمصور .. ويحدد هذا العامل : قدرة المصور على التذوق والتمييز والحساسية فى التعامل مع وضع الكاميرة وزاوية الرؤية والمنظور والنسب بين الأبعاد والألوان .. وما الى ذلك من عوامل عديدة تفتح أمام المصور مجالا واسعاً للاختيار . هل يأخذ الصورة من اليمين أو من اليسار ؟ من أعلى أو من أسفل ؟ وما هى النتائج المتعلقة بالمنظور بما فيه من مقدمة وخلفية واتجاه النور داخله ؟ وماذا عن اختيار بعد الكاميرة عن الموضوع ، هل يجب أن تكون بعيدة عنه لتحوى الموضوع كله فى لقطة عامة ؟ أو قريبة منه لتحوى جزءا منه فى لقطة كبيرة ؟ وأى أنواع الاضاءة أفضل للموضوع ، الاضاءة الامامية الجانبية أو الاضاءة الخلفية ؟ وهل المطلوب توافق الألوان أو تعارضها ؟

وعلى المصور أن يأخذ القرار - بعد دراسة الموضوع واستيعاب رأى المخرج - لأنه فى النهاية هو الذى يجب أن يعرف ماذا يريد أن يفعل ، وماذا يقصد بالصورة أن تقول ، وكيف يمكنه تحقيق ذلك . ومن ثم عليه أن يختار من بين

العديد من البـدائل فى كل وقت ويتوقف على اختياره
المستوى الذى تظهر عليه الصـورة جيدة أو رديئة أو
بين بين ·

والكتاب الذى بين أيدينا ــ رغم صـغر حجمه ــ
يمدنا بعـديد من الحلول للكثير من مشـاكل الصـورة
السينمائية فى هذه الناحية ، مما يساعد على الاختيار
الصحيح وذلك وفقـا لمنهج مـدرسى واضـح ، مدعما
بالصورة التى لاتمثل اضـافة جمالية أو مجـرد وسيلة
ايضاح لما يجرى شرحه ، وانما هى قبل ذلك تمثل دعامة
أساسية فى الكتاب ، لايمكن أن تستقيم مادته بدونها ·
وهو أمر طبيعى ــ أن يكون للصورة دور أساسى ــ فى
موضوع عن تكوين الصورة ·

غير أن التكوين الجيد للصورة السينمائية ــ مثل أى
عمل من أعمال الفن ــ لايمكن حصره فى وصفة قابلة
للتعميم المطلق · لأن الموضـوعات تختلف ، والأذواق
تختلف · ولكن مهما يكن الاختلاف حول أصول التكوين
للصورة السينمائية أو الصـورة عموما ، فهناك نقطة
اتفاق واحـدة يجمع عليهـا كل المصـورين ، وهى أن
الصورة ذات التكوين الجيد هى الصورة التى تترك لدى
المشاهد انطباعا أقوى بموضوعها · وتسلمنا هذه الحقيقة
الى أن الغاية من التكوين تدعيم التأثير الخاص بالصورة ·
وذلك بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلى

عنها • ولا يقلل هذا من أهمية دراستها حتى نكون على
علم بما نفعل •

٢

ان أى دارس جاد للتصوير السينمائى يعلم ان الموضوع الجميل فى الواقع لايضمن بالضرورة صورة جميلة • ذلك أن كلا من العين والكاميرة ترى الأشياء بطريقة مختلفة عن الاخرى • وهذا مايتطلب من المصور القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم الصورية •وبدون هذه القدرة التى يكتسبها المصور بالخبرة والمران – بنسب متفاوتة وفقا لموهبته – تصبح كل قواعد التكوين هنا غير قابلة للتطبيق •

(أ) ان العين تخضع للجهاز العصبى المركزى ، ومن ثم ترى الأشياء بطريقة ذاتية • فهى تختار وتوجه الانتباه لتلك الوجوه الخاصة من الواقع التى لها أهمية مباشرة للشخص دون أن تفقده الاحساس بالعلاقات المتشابكة بينها وغيرها من الوجوه المحيطة • أما الكاميرة فترى الأشياء بطريقة موضوعية • تنقل على الصورة كل الوجوه الهامة وغير الهامة للموضوع المعروض أمامها •

ونتيجة لذلك يمتلىء الكثير من الصور بتفاصيل لا أهمية لها ، تعمل على تعتيم المعالم الهامة للموضوع ، تلك المعالم التى صنعت الصورة من أجلها • ومن ناحية

أخرى فقد يحصر المصور انتباهه فى الموضـــوع المباشر فقط ، متجاهلا الموضوعات الثانوية المتعلقة به . فيفسد الصورة أيضا ٠

غير أن كارثة من هذا النوع أو ذاك يمكن تداركها لو أن المصور درب نفسه على أن يرى بوعى كل جزء من المنظر ابتداء من الموضوع الاساسى الى أقل تفصيلة من مكونات الخلفية ٠ ويحلل التأثيرات المحتملة (الجيدة أو الرديئة) لكل منها على الصورة ٠ ثم يصحح أو يستبعد الاشياء التى يعتبرها غير مرغوب فيها ٠

(ب) تتسم الرؤية الانسانية بأنها رؤية مجسمة لانها عن طريق عينين اثنتين ٠ أما رؤية الكامرة فهى مسطحة لانها بعين واحدة ٠ والصورة تعرض فى نهاية الأمر على شاشة ذات بعدين ٠

ومن ثم كان على المصور أن يعرف كيف يعوض هذا القصـــور بخلق الايهـــام بالعمق فى صـــورته ٠ وذلك بمساعدة بعض القيم الصورية مما يتم شرحه فى هـــذا الكتاب مثل : تقـــابل الخطـــوط الواقعية المتـــوازية فى العمق ، التعتيم التدريجى . تداخل الاجسام الموضوعة على أبعاد مختلفة فى العمق . الضوء والظلال . المنظور الهوائى ٠ وكلها وسائل للايحاء بالعمق . بدونها تبدو الصـــورة مســطحة مهمـــا كانت كامـــلة من النـــاحية التكنولوجية ٠

(جـ) لاتوجد في الواقع حدود فاصلة بين الجسم الذى نركز عليه الانتباه والأجسام المحيطة به الواقعة خارج نطاق رؤيته • أما الصورة فتعرض الموضوع مفصولا عما يحيطه ، حيث تحده باطار ، ويتم عزل الموضوع داخل الحدود المصطنعة للاطار •

ومن ثم قد يبدو الموضوع الجذاب في الواقع مخيبا للآمال فى الصورة عندما ينفصل عن تلك العوامل المحيطة به التى كانت تضفي عليه هذه الجاذبية وتمنحه الخصوصية •

وعلى ذلك يتطلب الامر من المصور أن يوسع من الاطار أو يضيقه وفقا لما يقتضيه الابقاء على علاقة الموضوع بما يحيطه • وغالبا مايقتضي الأمر كذلك اعادة تنظيم هذه العلاقات داخل الاطار المختار •

(د) تختلف حساسية الفيلم للضوء وبالتالى للالوان، عن حساسية العين ، وهذا مايفرض على المصور اللجوء الى استخدام مرشحات خاصة ، للحصول على تأثير للالوان أقرب الى ماتراه العين •

وكثيرا ماتخدع العين المصور عندما توجد ألوان عديدة داخل نفس المنظر • فهى على الرغم مما تبدو عليه فى الواقع من اشراق وبهجة ، غالبا ماتكون غير مرضية أو رخيصة في الصورة •

والمصور الخبير يعلم أن الموضوعات التى تستمد قوتها من اللون تؤدى أيضا الى نتائج غير مرضية عندما يتم تصويرها بالابيض والاسود ٠

وفى حالة التصوير بالابيض والاسود تتحول الالوان الى ظلال من الرماديات ٠ ورغم أن هذا التحول يحدث تلقائيا عند التصوير ، الا أنه لابد للمصور من التدخل لخلق الصورة المؤثرة ٠ ذلك أن الألوان المختلفة التى تتماثل فى درجة النصوع تبدو فى الابيض والاسود وكأنها لون واحد ، حيث تحول الى درجة واحدة من الرماديات مما يفسد الصورة تماما برفع التمايز بين محتوياتها ٠

ويعالج المصور هذه الحالة باستخدام مرشحات اللون ٠ فالمرشح الخاص بالتصوير بالأبيض والأسود ينقل اللون الخاص به ، وأى لون قريب منه ، بمستوى أعلى من النصوع (رمادى فاتح) أما الألوان المكملة والقريبة منها ، فينقلها داكنة أكثر مما تبدو لو لم يستخدم المرشح ، فيتحقق بذلك التباين المطلوب ٠

والفشل فى استخدام مرشح اللون المناسب هو أكثر الاسباب انتشارا وراء سوء الصور بالأبيض والأسود حيث تبدو الصورة مسطحة لا تباين بين محتوياتها ٠

٣

تتطلب عملية التكوين المعالجة الشاملة للموضوع المراد تصويره . فالمصور يعالج موضـــوع الصـــورة كله دفعة واحدة . يعطى الاهمية لكل جوانبها المختلفة معا فى نفس الوقت ، لان هذه الجوانب ترتبط ببعضها دون انفصال . وأى تغيير فى أحدها يؤدى بالضرورة الى تغيير فى جانب آخر منها أو أكثر .

فعندما يبدأ المصور (أو المخرج) بالبحث عن وضع الكاميرة المناسب ، عليه أن يدرس موضـــوعه من مختلف الزوايا ووجهات النظر ولا يمكنه أن يقـــرر ببساطة : «أنا أفضل هذه الزاوية» ، ثم يعمل على التقاط الصورة . ذلك أن هـــذه الزاوية ليست بالضرورة هى الزاويـــة الصحيحة بالنسبة لكل المكونات الأخرى للمنظر .

ماذا عن الخلفية مثلا : هل هى مناسبة أم أنها تحتوى على أجسام غـــير مرغوب فيها مثل أســـلاك التليفون أو غيرها ؟ هل تتشابه مع الموضوع الاساسى أو تماثله فى اللون أو الدرجة بحيث يتداخل الاثنان معا ؟ هل تشمل على بقع من اللون الفاقع أو الأبيض الناصع مما يفسد الصورة رغم أن تأثيرها السيىء لايظهر فى الواقع ؟ هل يوجد بها مصدر ضوء أو انعكاس يتوهج فجأة ؟ وماذا عن اتجاه الضوء الساقط ؟ هل هو مرض بالنسبة لتوزيع

النور والظل وابراز الملمس ، وخلق الاحساس بالعمق ؟

ان اعتبارات من هذا القبيل من شأنها أن تفرض على المصور عندما يدرس موضوعه من مختلف وجهات النظر ان يوجه عنايته - في نفس الوقت - لكل العوامل التي تشارك في تأثير الصورة المطلوبة : الخلفية والمقدمة ، توزيع الضوء واتجاهه ، مكان الظلال وامتدادها ، اللون ، مستوى التباين ، الملمس ، المنظور ، تجاور الأشياء وتداخلها •• وفوق هذا كله الحركة التي يأخذها الموضوع أو الكامرة أو هما معا •

ومن ثم فانه لايكفي اختيار وضع معين للكامرة ، يبدو الموضوع من خلاله مرضيا ، الا اذا كانت كل العناصر التكوينية الهامة الاخرى للصورة على مايرام كذلك •

واذا جاءت معالجة موضوع التكوين في هذا الكتاب بحيث تتناول جانبا بعد آخر من جوانب التكوين ، فيجب أن يوضع في الاعتبار أن هذا الترتيب لايعني أهمية بعضها على الآخر وانما فرضته منهجية العرض• فما جاء في نهاية الكتاب ليس أقل أهمية مما جاء في أوله ، والعكس صحيح •

ومجمل القول أن المصور الجيد هو الذي يحصل على

الصورة المؤثرة · ولا يتوفر له ذلك باستيعاب الامكانيات الآلية وحدها وانما يتجاوزها بالقدرة على الاختيار بين البدائل العديدة ماهو أقوى تعبيرا عن الموضوع ، واكتساب القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم الصورية ، ومراعاة المعالجة الشاملة للموضوع ·

هاشم النحاس

راعيت فى ترجمة المصطلحات الأخذ بما جاء فى معجم الفن السينمائى الذى وضعه الاستاذان أحمد كامل مرسى والدكتور مجدى وهبة (١٩٧٣) ، وذلك بعد مراجعة ما أقره مجمع اللغة العربية منها فى دورتيه الخامسة والأربعين ١٩٧٨/١٩٧٩ والسادسة والأربعين ٧٩/١٩٨٠ ·

وقد لجأت الى ذلك مساهمة من جانبى فى تثبيت المصطلح وتدعيمه أملا فى اشاعته واقراره على المستوى الثقافى العام مما يخلق اللغة الواحدة المحددة ·

وبناء على ذلك أود أن ألفت نظر القارىء الى ماقد يبدو غريبا عليه للوهلة الأولى مثل استخدام كلمة «فلم» بدلا من «فيلم» حيث أن الياء زائدة وتمثل ترجمة شكلية للحرف اللاتينى (   ) الموجود فى الكلمة الانجليزية ولكن لا وجود لأثره عند النطق بالكلمة فى العربية ·

وكذلك استخدام . كلمة «كامرة» بدلا من «كاميرا» المعهودة التى تمثل نقلا حرفيا للكلمة الانجليزية . وميزة استخدام كلمة «كامرة» فى العربية أنه من الممكن تثنيتها فنقول «كامرتان» وجمعها «كامرات» .

وقد أخذت فى هذه الكلمة برأى الاستاذ شوقى أمين عضو المجمع اللغوى أثناء مناقشته لها فى المجمع مخالفا بذلك رسمها فى المعجم «كمرة» حيث أنها فى هذه الصورة الموجودة بالمعجم تعنى شيئا آخر فى الطب على حد قول الدكتور أحمد عمار عضو المجمع ، مما قد يوقعنا فى الخلط بين المعنيين لو حافظنا على صورتها كما هى فى المعجم .

وفيما يلى أهم ماأخذت به من مصطلحات :

ثبت المصطلحات

Angle shot	اللقطة المائلة
Background	الخلفية ـ المنظر الخلفى
Big close up	اللقطة الكبيرة
Bird's eye view, High angle shot	لقطة من أعلى
Camera	الكاميرة
Cinematographer	مدير التصوير
Close shot, Close up	اللقطة القريبة
Composition	التكوين
Compilation film	الفلم المجمع
Continuity	التتابع
Contrast	التباين
Depth of field	عمق المجال
Developing, Development	الاظهار

Director-cameraman

المخرج المصور

Dissolve

التداخل

Distance shot

اللقطة البعيدة

Documentary (Film)

الفلم التسجيلي (الوثائقي)

Dolly in, track in

الحركة المقتربة ـ الحركة الزاحفة الى الأمام

Dolly out, track out

الحركة المبتعدة ـ الحركة الزاحفة الى الوراء

Dolly shot, track shot, travelling shot

اللقطة المتحركة ـ اللقطة المتابعة ـ اللقطة المصاحبة

Editing, Cutting

التوليف

Editor

المولف

Fade in

الظهور (البزوغ)

Fade out

الاختفاء (الأفول)

Fiction film

الفلم الروائي

Filming

التصوير السينمائي

Filter

المرشح

Flashback

عودة الى الماضي

Flat lighting

الاضاءة المسطحة

Flat picture

الصورة المسطحة

Focal length

البعد البؤري

Focus	البؤرة
Focusing	ضبط البؤرة (التبأور)
Frame	الاطار ـ الصورة
Key light	الاضاءة الرئيسية
Low light	الاضاءة الضعيفة
Medium close up	اللقطة القريبة المتوسطة
Medium long shot	اللقطة العامة المتوسطة
Medium shot	اللقطة المتوسطة
Optical view finder	محدد المنظر
Out of focus	خارج البؤرة ـ الصورة المهزوزة
Outdoor Scenes	المناظر الخارجية
Pan, Panning	اللقطة الاستعراضية ـ العرضية ـ الأفقية
Props	المحتويات ـ محتويات المنظر ـ الاكسسوار
Tilting	اللقطة العمودية (الحركة الرأسية)
Rehearse	التدريب
Rehearsal	التجربة (البروفة)
Set	المنظر ـ الديكور
Setting	المنظر ـ تنسيق المنظر
Silhouette	الصورة الظلية
Soft focus	البؤرة الناعمة ـ الغشاوة الفنية

Suspense	التشويق (الترقب)
Telephoto lens	العدسة المقربة
Theme	الفكرة ـ الموضوع
Wide angle lens	العدسة المنفرجة الزاوية
Zoom away shot (Zoom out)	اللقطة المرتدة
Zoom in shot	اللقطة المتقدمة
Zoom lens	العدسة الزووم (المتغيرة البعد البؤرى)

التكوين فى الصورة السينمائية

مقدمة

INTRODUCTION

التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق .

وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل أو قطعة الاثاث أو الاكسسوار . والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين . وطالما أن رؤية الفلم هى تجربة شعورية ، فيجب أن يراعى ـ فى الطريقة التى يتم بها تكوين المناظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها والتصوير والتوليف ـ توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو ، وان يتركز انتباه المشاهد ـ فى كل لحظة من لحظات الفلم ـ على ماهو أكثر أهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلا أو جسما أو حركة ما .

والمعروف أن الكاميرة تسجل آليا ، على مستوى واحد من الوضوح ، كل مايتم تعريضه بدرجة مناسبة وتكون صورته فى بؤرة العدسة . وكى نصل بصورة أفضل الى استجابة الجمهور – وهى عامل غير آلى – نلجأ الى التأكيد الدرامى للعناصر المطلوب تاكيدها . وهو مايتم بابراز الحركات والمشاعر التى تجعل القصة حية فى ذهن المشاهد .

ولايجوز تطبيق قواعد التكوين تطبيقا آليا حيث ينتهى بنا مثل هذا التطبيق الى مجرد صورة جميلة لا شخصية لها خالية من المعنى والحركة معا . ذلك أن قواعد التكوين ، من بين كل القواعد الخاصة ببناء الفلم هى أكثر هذه القواعد مرونة . ولعل أقوى المناظر من الناحية الدرامية ينتج عن تحطيم قاعدة التكوين نفسها - ولكن حتى يكون لتحطيم القاعدة أثر فعال لابد من الاستيعاب الكامل للقواعد أولا ، وأن نكون على دراية بسبب تحطيمها .

ومن الحالات التى نتعمد فيها الحصول على تكوينات فقيرة نجدها ضرورية لتدعيم الموضوع المطروح ، نضرب مثلا : فلما عن ازالة الأحياء القديمة . فلاشك أن تأثير مثل هذا الفلم يزداد قوة باستخدام مناظر فقيرة التكوين مضطربة العناصر يسودها عدم التوازن . ذلك أن مثل هذه المناظر لابد وأن تثير سخط الجمهور وتكشف عن الحاجة الى مساكن لائقة . وهى اذ تؤدى الى مضاعفة

الآثار الشكلية والنفسية للصورة على المشاهد ، تجعل رغبته لاتقتصر على اصلاح حال هذه الأحياء الفقيرة بل تمتد ــ لو استطاع ــ الى تعديل تلك المناظر نفسها التى تضايقه لا شعوريا ٠

ويعكس التكوين مستوى التذوق الشخصى للمصور٠ فالمصور صاحب الثقافة الفنية والذوق السليم والشعور الفطرى بالتوازن ، والشكل ، والايقاع ، والمكان ، والخط ،وتقدير القيم اللونية ، وصاحب الحاسة الدرامية، تنبع عنه التكوينات الجيدة بالسليقة ٠ وان كان من الممكن أيضا للمصور صاحب العقلية الآلية والنزعة الفنية المحدودة أن يتعلم كيف يطبق المبادىء الأساسية للتكوين السليم بتنمية قدرته على فهم العناصر المرئية والعاطفية الكامنة فى الصور التى تتضمنها القصة المعروضة ٠

تجمد الصور الثابتة اللحظة الهامة فى صورة واحدة غير قابلة للحركة • وقد توحى بالحركة ولكنها تظل فى نطاق العلاقات المكانية فقط ، وعلى ذلك يتم تكوينها بشكل جيد فى نطاق الصورة الواحدة للجسم المصور • أما الصورة المتحركة فيتم تكوينها فى المكان والزمان معا •

ويكون للبعد الزمنى نفس أهمية الأبعاد الخطية ، ونفس أهمية وضع العناصر المصورة داخل الاطار • فالصورة المتحركة عبارة عن تعاقب صور مختلفة يمثل كل منها جزءا من الحركة • وتظل العلاقات المكانية والزمانية بين العناصر المختلفة كما هى أو تتغير كلما تعاقبت الصور • ذلك أن حجم الصور المختلفة قد يظل كما هو ، أو يتغير من منظر لآخر أو يتغير خلال المنظر نفسه اذا ماتقدم الممثل نحو الكامرة أو ابتعد عنها ، أو اذا ماتحركت الكامرة على العربة الخاصة بها ، أو أخذت

لقطة استعراضية أو رأسية ، أو باستخدام عدسة الزوم • ويؤدى بنا هذا التغير المستمر الى التكوين المعقد للصورة المتحركة •

واذا كان من الواجب على المصور الفوتوغرافي أن يراعى بدقة قواعد التكوين اذا أراد الحصول على صورة ناجحة ، فالمصور السينمائى يمكنه أن يركز اهتمامه على ابراز الحركة فى الصورة بصرف النظر عن ضعف التكوين ، أو الأوضاع غير المناسبة داخل الاطار ، أو الخلفية غير المرضية ، أو الأخطاء التصويرية العديدة الاخرى ، معتمدا على جذب انتباه المشاهد بالحركة وحدها • ولكنه اذا فشل فى تحقيق ذلك ، لن تلبث الحركة التى تمثل أهم دعائم الصورة أن تتحول ببساطة الى أضخم مصدر من مصادر تشويهها • ويجب أن يكون من الواضح فى الذهن أن مناظر الفلم الجيدة ، هى نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ، ونتاج الحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للممثلين او الكامرة • وان المناظر الضعيفة هى نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التى لا معنى لها للممثلين او الكامرة ، الأمر الذى يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة فى تدفقها •

ومن ثم فرغم أن اهتمام المصور والمخرج أيضا ينصب أساسا على سرد القصة من خلال الحركة ، يجب الحذر من الحركات التى لامعنى لها للممثل الثانوى أو غيره من

الأجسام الأقل أهمية التى قد تحـول النظر عن الممثل الأساسى أو الحدث أو الموضـوع الرئيسى · ومثل هـذه الحركات تفسد على وجه الخصوص المنـاظر الهادئة ذات الطبيعة الساكنة نوعا ، حيث يكون من السهل اجتذاب عين المشاهد أو تشتيت نظرتها بأى جسم متحرك · ولذلك فلابد للمصور أن يحـرص على استبعاد الحـركات غير المرغوب فيها فى أى ركن من أركان المنظر ·

بالتكوين يبدأ عمل الكامرة الجيد

GOOD CAMERA WORK BEGINS WITH COMPOSITION

وظيفة المصور هى تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها فى شكل من النظام قبل أن تتم اضاءة المنظر «الديكور» والممثلين ، وقبل تحديد حركة الممثل أو الكامرة ، أو تقسيم المشهد الى لقطات ، أو اختيار زوايا الكامرة المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث .. والى أن يتم ترتيب عناصر المنظر لايمكن للمصور أن يتبين بالضبط ماهو مقبل على تصويره . وحتى فى التصوير الخارجى ازاء الموضوعات التى لايمكن التحكم فيها أو ترتيب عناصرها مقدما ، على المصور أن يختار من الزوايا ما يمده بأفضل وجهة نظر وبالتالى بأفضل تكوين .

ويمكن للمصور أن يبدأ فى معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال :

ما الذى يمكن أن أفعله ازاء هـذا الموضـوع مما يساعد على سرد القصة ؟

وغالبا ماتوحى حركة الممثلين وأوضاع المنظر والديكور، بمعالجة خاصة فى التكوين • ويجب أن يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير المطلوب •

هل نريد أن ندفع المشاهد مثلا الى الشفقة ام البكاء أم الضحك ؟

هل نسعى الى أن يؤخذ الجمهور بجمال الموضوع أم أن مانريده هو أن يؤخذ بما للموضوع من جلال ؟

هل نقصد اغراء المشاهد بالاقبال على انتاج معين أم تناول معين أم تكنيك خاص ؟

ومهما كان الهدف من السيناريو يجب أن يتم تكوين المناظر بحيث تؤكد الجوانب الهامة للصورة وتوحى للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة • ولاشك أن التفكير بالصورة والاهتمام من جانب المصور بوسائل التكوين النفسية سيؤديان الى خلق الجو المطلوب •

قواعد التكوين

COMPOSITIONAL RULES

مع أن تكوين المنظر ليس عملية آلية فان بعض العوامل الرياضية والهندسية تساعدنا فى الحصول على التكوين المطلوب . ولا ترجع الصعوبة الأساسية فى تكوين الصور المتحركة الى شكل الناس والأشياء ، وانما ترجع الى الشكل الذى تأخذه الحركات . ولذلك فان التكوين الجميل للمنظر الثابت قد يتحول الى «بعككة» لا معنى لها عندما يتحرك الممثلون أو تتحرك الأشياء أو العربات أو عندما تتحرك الكاميرة .

ويمكن تحطيم كل قواعد التكوين للمنظر ومع ذلك تنجذب عين المتفرج للممثل أو الجسم المهم الموجود فى الصورة عن طريق الحركة أو الصوت . فالممثل الموجود فى مكان ضعيف بالصورة يستطيع مثلا ، أن يجذب اليه الانتباه برفع صوته . وبذلك يمكن أن نجعل الفعل الثانوى أيضا أكثر اثارة للانتباه من الفعل الرئيسى حتى ولو كان ذلك الفعل يدور فى مكان مظلم .

ولا يعنى ذلك ان نقلل من أهمية التكوين الجيد على أساس أن يحل محله الحدث أو الحوار الدرامى لجذب انتباه المشاهد ، اذ لابد من تطبيق قواعد التكوين حيثما كان من الممكن تطبيقها ، وعلى الاخص اذا احتوى المنظر عددا من العوامل الثابتة كما فى اللقطات العامة الاساسية ، وبعض اوضاع الممثلين أثناء تبادل الحوار ، وفى كل الحالات يجب أن يكون التأكيد الدرامى فى خدمة العنصر الأساسى • كما يجب عدم اهمال القيم الجمالية للصورة اعتمادا على انجذاب العين للحركة أو انجذاب الأذن للصوت • ومن ثم يجب تحديد أوضاع الممثلين وأوضاع الاشياء داخل المنظر بطريقة تحقق التوافق فيما بينها للحصول دائما على صور مريحة تدخل السرور الى النفس ، وذلك على الرغم من حركة الممثلين أو حركة الكاميرة أو حركتهما معا • والواقع أن هذه الحركة أو تلك تفرض الحاجة الدائمة لعملية التكوين بصفة مستمرة مع استمرار تطور الحدث •

لغة التكوين

COMPOSITIONAL LANGUAGE

الخط والشكل والكتلة والحركة هى عناصر التكوين . وهـذه العناصر لها لغتهـا العالمية التى تفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريبا لدى معظم المشـاهدين . واذا ماتوفر استخدامها مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها بشكل فنى على قدر من الخيال والذكاء ، فانها تؤلف لغة التكوين القادرة على ترجمـة الجـو والاسلوب والحـالة النفسية المطلوبة .

الخطـوط :

من خطوط التكوين ماهو واقعى يحدد الهيكل العام للاشياء ومنها مايمثل خطوطا خيالية فى المكان . ذلك أنه من الممكن وضع الناس والاشياء والمبـانى والأشـجار والعربات والأثاث فى خطوط مسـتقيمة أو منحنية أو رأسـية أو أفقيـة أو مائلة أو فى مجمـوعة متنوعة من الخطوط . كما أن العين أثناء متابعتها للحركة فى المناظر

المختلفة تخلق خطوط اتصال تربط بين كل نقطة وأخرى من نقط الحركة فى المكان • ومثل هذه الخطوط الخيالية التى تؤدى اليها حركة العين أو حركة الموضوع قد تكون أقوى تأثيرا من خطوط التكوين الواقعية •

وتأكيدا لما سبق نقول : ان عين المشاهد تستطيع أن تسير فى خط منحن تشكله مجموعة من الممثلين ، كما يمكن أن تسير فى خط مائل عندما تتابع صعود طائرة، أو فى خط رأسى يحدده مسار صاروخ منطلق • ومن ثم فان خط التكوين لايعتمد على خطوط تضاريس الأجسام الواقعية وحدها وانما يعتمد أيضا على خطوط الاتصال التى تخلقها حركة العين •

وللحصــول على أكثر التكوينات فاعليــة يجب أن تتجنب تقسيم الخطوط للصورة الى أجزاء متساوية ومن ثم فلا يجب أن يكون هناك خط رأسى أو أفقى واضح فى مركز الصورة ، كأن يوضع عمود التلغراف أو خط الأفق فى منتصفها • كما يجب ألا نقسم الصــورة الى نصفين متساويين بخط مائل ـ يمثله سفح جبل مثلا ـ يمتد من أحد الأركان الى الركن المقابل له •

ويجب مراعاة عــدم وضــع الأجســام التى تمثل خطوطا مستقيمة من المبانى أو الأعمدة أو الاشجار أو غيرها •• موازية لأى جانب من جوانب الصورة الا اذا أردنا الحصول على تشكيل تمثل فيه هذه الأجسام الوحدات

المكررة التى يضمها هذا التشكيل . وعندما يكون على جانب الصورة أو فى أعلاها أو فى أسفلها خط وحيد قوى ، فيجب ألا يكون هذا الخط مستقيما ، كما لايكون رأسيا أو أفقيا تماما . وخطوط الصورة الظلية «السلويت» التى قد يشكلها مدخل ما مثلا وتكون موازية لجانب أو أكثر من جوانب الاطار ، يجب أن تكون على قدر مناسب من الوضوح للمشاهد حتى لايظنها قطعا خاطئا فى الصورة نتيجة لخطأ فى وضع أحد المرشحات .

ويحمل كل خط من الخطوط معنى من المعانى . وهذه بعض أمثلة لما تحمله خطوط التكوين المختلفة من معانى .

الخطوط المستقيمة توحى بالذكورة والقوة . الخطوط المنحنية بنعومة توحى بالأنوثة والرقة . الخطوط المنحنية بحدة توحى بالحركة والمرح .

الخطوط الممثلة فى انحناءات رأسية طويلة لها نهايات مسحوبة توحى بالجمال الرزين كما توحى بالحذر .

الخطوط الأفقية الطويلة توحى بالهدوء والاستقرار كما توحى – على العكس ظاهريا – بالسرعة . ذلك ان الخط المستقيم هو أقصر مسافة بين نقطتين .

الخطوط الرأسية الطويلة توحى بالقوة والوقار •

الخطوط المائلة المتوازية تعبر عن الحركة والهمة والعنف •

الخطوط المائلة المتقاطعة تعبر عن الصراع والقوة •

الخطوط الحادة ، الثقيلة ، القوية توحى بالاشراق والضحك والاثارة •

الخطوط الناعمة توحى بالوقار والهدوء •

والخطوط غير المستقيمة عموما تلفت النظر أكثر من الخطوط المستقيمة لما تمتاز به من سمات بصرية مغايرة •

وفى المجموعات المختلفة من الخطوط تؤثر خطوط المجموعة فى بعضها وينتج عنها معان أخرى جديدة • فالخطوط الرأسية غير المتابلة التى تبدأ من أسفل الصورة وتنتهى عند قمتها تبدو وكأنها تمتد فيما وراء الاطار • ويمكن استخدام الخطوط الأفقية الثانوية القصيرة التى تمثل أحد الأسطح مثلا لاستكمال تكوين رأسى داخل الاطار ، حيث تفيد الخطوط الأفقية القصيرة فى تأكيد سلسلة من الخطوط الرأسية القوية وتكسر حدة الرتابة التى تنشأ عنها • والعكس صحيح ، فالخطوط الأفقية الطويلة تؤكدها وترفع عنها الرتابة خطوط رأسية قصيرة تقابلها عند الزوايا اليمنى مثلا أو تتقاطع

معها • وتحتاج الخطوط المنحنية الى خطوط مستقيمة قوية تؤكدها وتبرز عوامل التناقض معها • ويمكن أن تؤدى مجموعة من الخطوط المنحنية الى اضعاف التكوين اذا لم تدعم بخطوط رأسية أو أفقية تؤكدها • والاسراف فى استخدام الخطوط المنحنية أو المائلة قد يؤدى الى الاضطراب ومن ثم يجب مراعاة عدم الاسراف فى استخدامها الا عند التعبير عن اثارة بالغة أو حدث لايمكن التحكم فيه •

وتحمل الخطوط الممتدة على سطح الصورة المرتدة الى الخلف معانى مختلفة • فعندما يصبح الخط الرأسى أو الأفقى مائلا يبدو وكأنه يبتعد عن المشاهد أو يتقدم ناحيته •• وعندما نستعرض أحد المبانى بلقطة رأسية (من أسفل الى أعلى أو العكس) يبدو المبنى وكأنه يميل الى الوراء • وتصوير طريق مستقيم بزاوية مائلة يوحى بأن الطريق هو الذى يميل ممتدا الى الخلف • ويخلق القوس الهندسى شكلا لا أعماق له على سطح الصورة • أما الانحناء المرتد الى الخلف أو الذى يتلاشى تدريجيا فانه يوحى بالمسافة البعيدة طالما أنه يحمل العين على الغوص فى أعماق الصورة ، وبينما يعبر الخط المائل الموازى لسطح الصورة عن الحركة أو السقوط أو ماشابه ذلك كسقوط شجرة مثلا • نجد أن الخط المائل الممتد الى الخلف يعبر عن المسافة • وخطان متماثلان من الخطوط

المائلة مثل شريطى السكة الحديد يظهران كما لو كانا يتقاربان ويلتقيان عند نقطة اللانهاية .

وتتأثر المعانى التى تحملها الخطوط ببعض عوامل الطبيعة مثل الجاذبية .. ومن ثم تتسم الخطوط المائلة بالديناميكية حيث توحى عادة بعدم الاستقرار لأنها تمثل أساسا خطوطا رأسية توشك على الوقوع ، فالشجرة الرأسية تصبح فى خط مائل عندما تسقط . وتشكل قطرات المطر أو رقائق الثلج المتساقطة سلسلة من الخطوط الهابطة بنعومة . كما تخلق الأنهار أو مجارى المياه المنسابة خطوطا منحنية فى متابعتها لتضاريس الأرض .

وتعبر الخطوط أيضا عن سمات السرعة التى يمكن أن تضيف تأكيدات دراميةللصورة . فالخطوط المستقيمة أو الرفيعة أو الخطوط الحادة مثل شرائط الضوء الضيقة تعطى الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية . بينما نجد الخطوط المنحنية بنعومة تقلل من سرعة العين وتوحى بالتمهل . وتؤدى معظم الانحناءات الجميلة الى امعان النظر فتستغرق مدة أطول . والخطوط غير المكسورة توفر رؤية أسرع من الخطوط المكسورة أو الغريبة ، حيث أنها لاتعوق تقدم الرؤية .

الشــكل :

كل جسم من الأجسام سواء كان طبيعيا أم من صنع الانسان له شكله الخاص • ومن السهل أن نميز أشكال الأجسام المادية • ولكن ليس من السهل دائما التعرف على الأشكال التى تخلقها حركة عين المشاهد فى انتقالها من جسم لآخر الا بعد الاشارة اليها ، ذلك أن وجود عدة أجســام مادية فى مكان ما يخلق العــديد من الأشــكال التجــريدية المختلفة التى لا وجــود لهــا الا فى أذهان المشاهدين وحدهم •

وقد تأخذ حركة العين من شخص أو جسم الى شخص أو جسم آخر شكلا مثلثا أو دائريا أو غيرهما من أشكال • ويستخدم عدد كبير من المصورين أصحاب الخبرة مثل هذه الأشكال التكوينية ، يستخدمونها لا شعوريا ودون تحليل لها فى الواقع • ذلك أنهم اهتدوا بخبرتهم الى أن بعض الوحدات التى تجمع بين عدد من الناس أو الأثاث ، أو الاشياء أو العربات ، أو المبانى •• تقدم صورا متآلفة • وأن خطوط الاتصال التى تخلقها حركة عين المشاهد فيما بينها بانتقالها من جسم لآخــر ينتج عنها تأثير جمــالى ســار •

وتعتبر الأشــكال التكوينية التــالية من الأشــكال الطبيعية والاشكال التجريدية الموجودة فى المكان • وهى لاتقتصر على الاشكال المسطحة ذات البعدين التى تمتد

على سطح الصورة فقط ، وانما تتمثل أيضا فى العمق الممتد من مقدمة الصورة الى خلفيتها .

وأول هذه الاشكال هو شكل المثلث ويوحى بالقوة والثبات والصلابة التى يتميز بها الهرم . وهو شكل محكم ومغلق يدفع العين الى الانتقال داخله من نقطة الى أخرى دون أن تشرد خارجه . وعندما يكون المثلث طويلا ورفيعا فانه يقترب من تأثير الخط الرأسى ، وعندما يكون قصيرا وعريضا فانه يقترب من تأثير الخط الأفقى، ويكون أكثر ثباتا لما يتميز به من قاعدة عريضة تتميز بها الجبال الراسخة التى هى فى الواقع عبارة عن سلسلة من المثلثات . وتفيد التكوينات المثلثة كثيرا فى تصوير المجاميع حيث يمكن ابراز الشخصية الهامة من بينها ، بأن نجعلها أكثر ارتفاعا . ويستخدم أيضا المثلث المقلوب الذى يتجه رأسه الى أسفل رغم أنه يفتقر الى ثبات الهرم . وذلك فى الحصول على تكوين فعال لاثنين من البالغين مثلا ، وبينهما طفل .

ويستطيع الشكل الدائرى أو الشكل البيضوى أن يحتفظ بانتباه المشاهد كذلك . فالجسم الدائرى أو المجموعة المكونة من عدد من الأشخاص أو الأشياء فى شكل دائرى ، تحمل نظر المشاهد على أن يطوف داخلها ولا يشرد خارج الاطار . وتطبيقا على ذلك استخدام دائرة من الضوء تحيط بالممثل بينما تظل بقية المساحة

الأخرى من الصورة فى الظلام ، مما يضمن عدم شرود انتباه المشاهد عن مركز الاهتمام .

ويعتبر الصليب أحد الأشكال التكوينية القليلة التى يمكن وضعها فى منتصف الصورة حيث تنتشر أذرعته الأربع فى كل الاتجاهات بالتساوى . وهو يوحى بمعنى الوحدة والقوة . ويرجع ما لهذا الشكل من قوة ورهبة فى النفس انه يرمز الى الله لدى نسبة كبيرة من سكان العالم . ويمكن وضع الصليب بعيدا عن منتصف الصورة . ولكن يجب ألا يكون شديد الاقتراب من حافتها والا افتقد جزءا من تأثيره .

وتمثل الخطوط المتشعبة عن نقطة واحدة شكلا من أشكال الصليب حيث تمد أذرعتها العديدة من مركز التقاء واحد . ويوجد منها فى الطبيعة الكثير من الأمثلة الممتازة كأفرع الشجر وبتلات الوردة وما شابه ذلك . وسواء كانت تلك الخطوط مستقيمة أو منحنية ، يجب أن يوضع مركز الاهتمام قريبا من نقطة الالتقاء . وليس من المهم أن تكون هذه النقطة فى مركز الصورة أو قريبة منه كما هى الحال بالنسبة للصليب .

وتوحى الأشكال المختلفة لحرف L بالبعد عن الرسمية . وهى أشكال مرنة تمدنا بقاعدة وجسم عمودى عليها فى وحدة واحدة . ويفيد هذا التكوين فى

المناظر الطبيعية ، وفى اللقطات العامة الأساسية حيث يمكن الحصول على قاعدة عريضة تمثلها مساحة الظل أو الممر أو الحائط أو الطريق الذى يمتد عرضيا على أحد جوانب الصورة مع شجرة ترتفع فى شكل عمودى قوى . ويمكن لشخص واحد فى جانب من الصورة أن يشكل حرف ـا مع الأرض . ويوحى هـذا الشـكل بالراحـة والاستقرار من خـلال قاعدته المنبسـطة ، كما يوحى بالوقار من خلال الطريقة التى يرتفع بها الشخص أو الشيء داخل الصورة . ونحصل على أقوى أشكال هذا التكوين عندما يكون الجزء العمودى منه فى ثلث الصورة سواء كان على يمين الصورة أو على يسارها .

الكتلة :

غالبا ما نخلط فى استخدام كلمات الهيئة والشكل والكتلة فنضع الواحدة منها محل الأخرى . ان الهيئة تختص بالتعامل مع الحيز المكانى الذى يشغله الموضوع فى الفـراغ ونقصـد به هيئتـه المادية التى تحـددها التضاريس الخاصة به . ولكن الشكل يتعامل مع المستويات المادية كما يتعامل مع المستويات المجردة على نحو ما بيناه فيما سبق . أما الكتلة فهى الوزن الصورى للجسم أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معا . ذلك أن الكتلة اما أن تتمثل فى وحـدات مفردة

مثل كمية كبيرة من الماء أو قمة جبل أو باخرة أو طائرة أو رأس فى لقطة قريبة ، أو تتمثل فى مجموعة متقاربة أو متكاملة من الأشخاص أو الأشـياء تبدو جميعا فى وحدة تكوينية واحدة .

واذا كانت الخطوط والاشكال تسـود التكوين بما تحمله من قيم جمالية ونفسية ، حيث يمكن لها أن تجذب عين المشاهد بجمالها المجرد أو تداعب حواسه بجاذبيتها العاطفية ، فالكتلة تستحوذ على الانتباه بما لها من ثقل . وتسود الصورة بوحدتها ، وبما بينها وبين غـيرها من تقابلات ، وبما تتميز به من حجم ، وثبات ، وتماسك ، واضاءة ولون .

وتـزداد الكتلة قـوة اذا ما انفصـلت عن خلفيتها بالتباين معها فى الضوء أو اللون ، حيث تبقى بعيدة عن الخلفية المضطربة أو المتصارعة أو المزدحمة .

أما الكتلة المكونة من عناصر مختلفة فتزداد قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معا فى مجموعة موحـدة . ومن ثم يجب أن نتجنب بعثرة المجموعات .

وتبرز الكتلة المظلمة على أرضية مضيئة . كما تبرز الكتلة المضيئة على أرضـية مظلمة من خـلال التقـابل بينهما . وهذه هى أبسط الطرق لتأكيد الموضوع وعزل الشخص أو الجسم بعيدا عن الخلفية .

وتسيطر الكتلة الضخمة على المنظر اذا ما وضعنا في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة • ويمكن زيادة حجم الكتلة داخل الاطار بالاختيار الدقيق لزاوية الكتلة في الصورة •

والكتلة التي تتميز بقاعدة ثقيلة ، تبدو بمظهر غير قابل للحركة يسود الصورة بما له من رسوخ • ويكون للشكل الهرمي تأثير قوي عندما يتمثل في كتلة سائدة تملأ الصورة ، وعلى الأخص اذا كان مظلما •

والكتلة المتماسكة التي لاتخلو من الحواف الحادة وغيرها من نتوءات ، تسود المنظر بسبب تماسكها •

وتبرز تأثيرات الكتل الضوئية في الصورة ، وخاصة اذا كانت على أرضية مظلمة ، نتيجة لما تخلقه من وحدة فيما بينها ، وتقابل بينها وبين الأرضية • واذا مانظرنا الى منظر : غابة تحترق ، أو شعاع من ضوء الشمس يتسرب من نافذة كنيسة ، أو عرض بالنار ، أو انعكاس أشعة ضوء الشمس على الماء ، فسنجد فيها أمثلة واضحة على الكتل السائدة التي يخلقها الضوء وحده •

وقد يؤدي اللون الغالب الناتج عن مساحة كبيرة من الظلال الزرقاء أو السحب المحمرة بضوء الشمس الغاربة ، الى خلق مايسمى بتأثير الكتل اللونية •

الحـركة :

تمثل الحركة جانبا هاما من جـوانب التكوين فى التصوير السينمائى على وجه الخصوص • ذلك أنه اذا كان من الممكن فى الصـورة الثابتة الايحاء بالحركة فقط، فان التصوير السينمائى يستطيع الى جانب ذلك تصوير الحركة نفسها • وتمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية تسـتطيع أن تترجـم مختلف الدلالات الشـعورية والشكلية •

تعبر الحـركة العرضية عن الارتحـال وقوة الدفع والازاحة • ومن السهل متابعتها اذا كانت من الشـمال الى اليمين لأنها أكثر ألفة ونعومة • أما الحركة من اليمين فهى أقوى من الحركة السابقة المقابلة لهـا لأنهـا تسير بعكس الاتجـاه الطبيعى (١) • وطـالما أن الحـركة من الشمال الى اليمين تلقى مقاومة أقل ، فيجب أن تستخدم فى تصوير اللقطات الاسـتعراضية لجسم يتحـرك أو ماشابه ذلك من أحداث بسيطة ، أما الحركة من اليمين الى الشمال فيجب أن تستخدم عنـدما نريد الحصـول على مقاومة درامية قوية كحركة البطل مثلا نحو الشرير •

---

(١) يشير هنا الى « الاتجاه الطبيعى » بانه من اليسار الى اليمين معتمدا على عادة القراءة الافرنجية فى هذا الاتجاه • وهو ما يخالف اتجاه القراءة بالعربية من اليمين الى اليسار • (المترجم)

وتعبر الحركة الرأسية الصاعدة عن الأمل والتصاعد، والنمو ، والتحرر من الوزن والمادة ـ كما فى حالة تصاعد الدخان من الشمعة أو انطلاق صاروخ . وطالما أنها حركة تصاعد فيمكن استخدامها للتعبير عن الموضوعات الدينية . كما يمكن لها أن تعبر عن مشاعر المرح والانطلاق والسعادة وارتفاع المكانة .

وتعبر الحركة الرأسية الهابطة عن الثقل والخطورة والقوة الساحقة كما تتمثل فى حركة المطرقة أو فى الكتلة المنهارة أو فى مساقط المياه . ويمكن لها أن توحى أيضا بالاخفاق أو اقتراب الاجل أو الدمار .

وتعتبر الحركة المائلة أكثر درامية لأنها أقوى من غيرها ، لذلك فهى توحى بالقوى المعارضة ، والضغط ، والاعتصار ، والقدرة ، وتخطى العقبات بالقوة كما فى مشاهد المعارك . ويمكن أن تتمثل الحركة المائلة فى كثير من المناظر الثابتة بامالة الكاميرة فينتج عنها خطوطا ديناميكية مائلة . ومن ثم يمكن مضاعفة التأثير الدرامى لأحد التماثيل أو المبانى أو الممثل الهام بالمعالجة المائلة . وتستخدم الحركة المائلة المتجهة الى أعلى من اليسار الى اليمين لتصوير حركة الصعود فى عملية تسلق أحد الجبال مثلا . كما تستخدم الحركة المائلة المتجهة الى أسفل من اليسار الى اليمين فى تصوير الهبوط . وتوحى الحركة المائلة المتعرجة (الزجزاجية) ـ بالمفاجأة والخطورة بينما

توحي المركات المائلة المتقاطعة بالقوى المتعارضة كما تتمثل في السيوف المتقاطعة في مشاهد المعارك .

وتوحي المركات المقوسة بالخوف كما تتمثل في الثعبان المقوس ، أو توحي بالمتعة من طريق الخوف . ومن ناحية أخرى فان الحركة الدائرية توحي بالمرح كما تتمثل في بعض ألعاب الملاهي المسلية المعروفة . وتوحي أيضا بالطاقة الآلية كما في حركة عجلات المصانع .

وتؤدى بنا الحركة البندولية الى الاحساس بالرتابة، والضيق كما في حركة ذهاب واياب الشخص المتوتر أو الحيوان المحبوس داخل القفص .

وعندما تندفع الحركة بقوة فانها توحي بالحيوية ، والمرح ، والمرونة كما تتمثل في اندفاع الكرة وانحدار المياه وقفزات الطفل المرحة .

والمركات المنتشرة أو المتشعبة من نقطة واحدة توحي بحركة الطرد كما في التموجات الحادثة على سطح بركة نتيجة القاء قطعة من الحجر في الماء . وتوحي أيضا بالنمو الذى يمتد من المركز الى الخارج . أما الحركة المنتشرة بدون انتظام فانها توحي بالهلع كما تتمثل في مناظر الجماهير الصاخبة . بينما توحي الحركة

المتشعبة المنتظمة ، بالبث الاذاعى أو أى نشاط ينبثق من مركز الأهمية متجها الى الخارج .

وتحصل الحركة المتقطعة أو الحـــركة التى تغير من اتجاهها ، على قدر من اهتمام المشاهدين أكبر مما تحصل عليه الحركة المستمرة أو الحركة فى اتجاه واحد متصل .

كما أن الحركة التى تتجه نحو المشاهد تكون أكثر اثارة لاهتمامه من غيرها لأنها تزداد فى الحجم كلما زاد اقترابها . والعكس صحيح فالحركة المتراجعة تقــل فى الحجم وتفقد تدريجيا اهتمام المشاهد بها .

التوازن

BALANCE

عندما تتساوى القوى أو تكافىء كل منها الأخرى ، يقال عنها انها «متوازنة» ، وينهار عادة الشكل أو الجسم غير المتوازن • ذلك أن التوازن الطبيعي يخضع لقانون الجاذبية الأرضية ، كما يتوقف على قوى التكافؤ مع قوة الجذب •

ويضيق المشاهد بعدم التوازن فى الصورة لأنه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن • واليه ـ أى الى عدم التوازن ـ يرجع السبب فى بعض الصور تبدو غير مرضية • وتميل النفس لا شعوريا الى التوازن فى التكوين ، حيث تلتئم العناصر المختلفة فى صورة مقبولة • وقد يرغب المصور (المخرج) فى حالات خاصة أن يربك المشاهد فيقدم له عن قصد تكوينا غير متوازن • ولكن من المفروض عادة مراعاة قوانين التوازن في تقديم المنظر •

أو تعقيد التوازن فى تكوين الصورة

ويمكن تدعيم أو تعقيد التوازن فى تكوين الصورة عن طريق حركة الممثل أو الكاميرة أو الاثنين المتحركة عن طريق حركة الممثلين أو العربات كما تفرض معا . وتفرض حركة الممثلين أو العربات كما تفرض حركات الكاميرة - العرضية أو الرأسية أو المتابعة بالعربة - عملية تكوين مستمرة على طول امتداد المشهد. ويعتبر التوازن داخل تكوين الصور المتحركة سلسلة من عمليات التوفيق بين عناصر الصورة المختلفة . وتعتمد هذه العمليات فى تحقيق غايتها على الافادة من أوضاع الممثلين الأساسية . واستغلال لحظات التوقف فى الحركة عندما تستقر العناصر داخل الصورة . وتتطلب المناظر الثابتة توازنا أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث - فى المناظر المتحركة - عين المشاهد بغض النظر عن حالات التكوين غير الملائمة .

١ ويرتبط التوازن فى الحياة الواقعية بالوزن الطبيعى للأشياء ، بينما يرتبط التوازن فى الصورة بالوزن النفسى الذى يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين فى الصورة . وتتوقف جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين على مايتميز به هذا العنصر فى الحجم ، والشكل ، والضوء ، واللون ، والحركة ، واتجاهها ، بالاضافة الى تقابله بما يحيط من أشياء ، ووضعه فى الصورة . ويمكن أن نمثل التوازن فى الصورة بالتوازن بين كفتى ميزان أو طرفى المرجيحة - مع الاحتفاظ بالفارق . فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر

يمكن أن يوازنه جسم صغير متحرك في الجانب الآخر ـ مثل عربة صغيرة تتحرك نحو جبل ـ وذلك لأن كلا منهما له نفس الوزن من الناحية النفسية أو الناحية الصورية ./

ويؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الصورة على وزنه . فالشخص أو الجسم الذي يوضع قريبا من مركز الصورة يكون وزنه الصوري أقل من وزن الشخص أو الجسم القريب من الجانب ، حيث يكون للأخير بعض التأثير على الجانب الذي يحتله في مقابل الجانب الآخر الخالي . ومن ثم يمكن ابعاد العنصر الخفيف عن المركز ، بينما يوضع العنصر الثقيل قريبا من المركز حتى نحقق التوازن بينهما . ويؤدي وضع عنصر ثقيل على أحد جانبي الصورة الى تكوين غير متوازن ينهار من الناحية المرئية .

ويمكن تحديد قيمة كل عامل من عوامل الثقل في التكوين على حدة مع ثبات العوامل الأخرى كما يلي :

الجسم المتحرك يكون أكثر وزنا من الجسم الثابت . وذلك بغض النظر عن الحجم . فالجسم المتحرك الصغير نسبيا قادر على اجتذاب مزيد من الانتباه أكثر من الجسم الثابت الضخم ، خاصة اذا كان هذا الجسم الصغير المتحرك واضح اللون أو متناقضا مع الخلفية .

الجسم المتحرك نحو الكاميرة يكبر تدريجيا ومن ثم يزداد وزنا ، على عكس الجسم الذى يتلاشى وهو يتحرك بعيدا .

الجزء العلوى من الصورة أثقل من الجزء الأسفل منها ، لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم المنخفض .

طالما كانت العين تتحرك تلقائيا نحو اليمين (بحكم العادة فى قراءة الكلمات المكتوبة بالحروف اللاتينية) فالجانب الأيمن من الكادر يمكنه بوضوح أن يجتذب كما يكتسب انتباها أكثر من الجانب الأيسر . ومن ثم فالجانب الأيسر من الصورة يمكنه أن يحتمل وزنا أكبر مما يحتمله الجانب الأيمن (١) .

الجسم المنعزل يكتسب وزنا أكبر من الجسم الملتحق أو المندمج أو المكدس مع أجسام أخرى . وينطبق هذا الحكم سواء كان هذا الانعزال عن طريق الوضع ، أو الاضاءة ، أو التقابل ، أو اللون أو أى عامل آخر .

يبدو الجسم أكثر ثقلا اذا وضع على جانب

---

(١) اذا كان الكلام عن اليمين واليسار هنا يرتبط بعادة الكتابة فمعنى ذلك أن علاقة الشاهد بالصورة من هذه الناحية تختلف باختلاف اتجاه الكتابة فى لغته من اليسار الى اليمين (كما فى اللغات الأوربية) او العكس (كما فى اللغة العربية) .

(المترجم)

الصورة ، طالما أن مركز الصورة هو الأضعف من ناحية التكوين .

الجسم الضخم في المنظر الثابت يكتسب وزنا أكبر . طالما كان سائدا في الصورة بغض النظر عن وضعه فيها وبغض النظر عن العوامل الأخرى .

الأجسام التي تأخذ أشكالا منتظمة يكون لها وزن أكبر من الأجسام ذات الأشكال غير المنتظمة .

الأجسام الغريبة أو المعقدة قد تبدو أكثر ثقلا بسبب ماتثيره من اهتمام أكثر من غيرها .

الجسم المتماسك ذو الكتلة المكثفة حول مركزه ، يزيد وزنه عن الجسم المفكك الأوصال .

الجسم الذي يأخذ شكلا رأسيا يبدو أثقل من الجسم المائل .

الجسم المضيء يبدو أكثر وزنا من الجسم المظلم . ذلك أن الجسم المضيء يبدو كما لو كان يتقدم نحو المشاهد . بينما يبدو الجسم المظلم كما لو كان يتراجع الى الخلف . ومن ثم يجب أن تكون المساحة السوداء أكبر من المساحة البيضاء حتى يحدث التوازن بينهما . كما

يبدو السطح المضىء ـ نسبيا ـ أكبر من السطح المظلم بسبب عامل الاشعاع ٠

الألوان الساخنة كالأحمر تكون أثقل من الألوان البـاردة كالأزرق ٠ والألوان الفاتحة تعطى الاحسـاس بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة ٠

أنواع التوازن :

التوازن التقليدى أو (التوازن المتماثل)

التوازن غير التقليدى أو (التوازن غير المتماثل)

التوازن التقليدى :

عندما يكون جانبا التكوين متماثلين او متساويين تقريبا فى الجاذبية ، نحصل على توازن تقليدى ٠

والتوازن التقليدى يكون فى العادة من النوع الثابت غير الحى ، الذى تنقصه القوة والصراع والتناقض ٠ وتوحى الصـورة ذات التـوازن التقليدى بالسـلام ، والهدوء . والمساواة ، ومن ثم يجب أن يكون التوازن فى المناظر الدينية والمحاكم والريف وماشابه ذلك توازنا تقليديا ، لأن هذه المناظر ترتبط عادة فى ذهن المشاهد بنفس السـمات المذكورة التى يحملها هـذا النوع من التوازن ٠ وبالتالى يجب أن يتم تصويرها بحيث تكون متعادلة العناصر الى حد كبير ، بدون ميل الكـاميرة او

بقليل من الميل ، حتى تظل العناصر المصورة لكل جانب متماثلة مع الجانب الآخر فى حجمها بالصورة • ولا يصح أن تكون تكوينات التوازن التقليدى صارخة فى اللون أو الاضاءة • ويجب أن يكون التباين بين هذه العوامل وغيرها تباينا رقيقا •

ويستخدم التوازن التقليدى فى اللقطة المعهودة لاثنين فى وضع بروفيل ، يجلسان أو يقفان فى مواجهة بعضهما على جانبى الصورة المتقابلين • ويتحول الأهتمام من أحدهما الى الآخر عندما يأخذ كل منهما دوره فى الكلام • وطالما كان لكل ممثل منهما نفس الأهمية فى الصورة ، يصبح الحوار أو تعبير الوجه أو أى فعل آخر هو العامل الذى يجذب أنتباه المشاهد •• ومن الممكن سلب هذه اللقطة توازنها التقليدى بتمييز أحدهما باضاءة أعلى أو بزاوية تصوير أفضل قليلا أو بملابس فاتحة اللون ، أو بفصله عن الأرضية أو بأى حيلة أخرى من حيل التكوين المماثلة • ومن ثم يمكن توليد التعارض والعنف ، والصراع •••• من تكوين هادىء يخلو من الاضطراب •

التوازن غير التقليدى :

ينتج التوازن غير التقليدى عندما يكون جانبا التكوين غير متماثلين او يختلفان في نوعية القدرة على الجذب • ويتميز التوازن غير التقليدى بديناميكيته حيث

يضم عناصر تكوينية متعارضة ، يجمع بينها فى وحدة متماسكة . وفى الصورة ذات التوازن غير التقليدى ، يحتل الشكل او الجسم الأساسى مركز الأهمية . ويقابله على الجانب الآخر الشكل أو الجسم الثانوى ، ويكون له نفس الوزن التكوينى تقريبا . ذلك ان التـــوازن بين عناصر التكوين للصورة يقوم على اساس التساوى بين جانبى الصورة من ناحية الوزن التكوينى ، بغض النظر عما بين هذه العناصر من اختلافات فى الشكل او الجسم أو اللون أو الضوء ، وسواء كانت ثابتة أو متحركة .

ويستخدم التوازن غير المتماثل استخداما جيدا فى اللقطات القريبة ـ حيث يملأ الصورة ممثل واحـــد ـ بوضع الرأس بعيدا عن مركز الصورة قليلا حتى نوفر مساحة اكبر فى الاتجاه الذى ينظر نحوه الممثل ، وبالربط بين الممثل الموجود فى الصورة والممثل أو الجسم أو الحدث الذى ينظر اليه خارج الصورة ، تحمل النظرة من الوزن مايكفى لتعويض وضع الرأس بعيدا عن المركز . ومن ثم يتوازن الممثل الموجود فى الصـــورة مع ممثل آخر ، غير مرئى خارج الصورة .

وأبسط طريقة للحصول على تكوينات غير متماثلة هى أن نتصور المرجيحة أو نتصور نقطـــة ارتكاز بين طرفين يكون فيهما احد الجانبين أثقل من الآخر ويحتل الجانب الثقيل منهما الشخصية أو الموضوع الأساسى الذى يمثل مركز الاهتمام فى المنظر . ولابد ان يكون لهذا

العنصر التكوينى السائد عنصر مقابل على الجانب الآخر للصورة ، حتى يتم التوازن بالنسبة لتكوين المنظر .

ويمكن لعنصر التكوين المقابل ، عندما يكون صغيرا فى الحجم ، أن يعوض صغر حجمه بوزن اضافى ينتج عن المكان الذى يحتله ، أو عن شكله ، أو شدة نصوعه ، أو بالحركة ، أو بقيمته اللونية . وطالما أن الحركة تثير القدر الأكبر من الاهتمام فى الصورة المتحركة ، فان الأشخاص أو العربات الصغيرة المتحركة تحمل وزنا تكوينيا أكبر مما تحمله الأجسام الأضخم الثابتة ، كالمبانى أو الأشجار أو الجبال . ومن ثم فان مركز الاهتمام يمكن أن يكون قاربا صغيرا يتحرك نحو مرسى كبير . فالحجم المادى ليس الاعتبار الوحيد فى اختيار العنصر التكوينى السائد . ذلك أن الحركة لها أهميتها أيضا .

ويجب عدم وضع الموضوع الأساسى على نفس الخط العرضى مع العنصر المقابل له الأقل وزنا . انما يجب أن يكون أعلى منه أو منخفضا عنه قليلا . ومن الأفضل أن يكون أعلى ، حتى يكون أثقل وزنا ، بغية أن يجذب الانتباه . وعلى ذلك فان الممثل الأساسى يجب أن يظهر أعلى من الممثلين الثانويين . واذا كان منخفضا أو جالسا فيمكن أن يسود المنظر باضاءة أقوى ، أو أن يأخذ وضعا افضل كان يوضع فى احدى نقاط الصورة الأربع ذات الأهمية التكوينية القوية ، أو أن يجذب

الانتباه عن طريق «نظرات» الممثلين الآخرين التى تتجه نحوه ٠

ليس من المهم اذن وضع الشخصية الأساسية أعلى أو أسفل من غيرها ٠ ذلك أننا فى كل من الحالتين يمكننا أن نحصل على التأثير المطلوب ، ولكن أن توضع الشخصية على نفس الارتفاع التكوينى مع شخصية أخرى اقل أهمية ، فان ذلك قد يؤدى الى اضعاف المنظر ٠ ويمكن الوصول الى الوضع المطلوب للممثل الأساسى باستخدام العمق ، وذلك بوضعه أمام الآخرين فيظهر أعلى عنهم ، أو أن نضعه بعيدا فى الخلف فيظهر منخفضا عنهم ٠

التوازن غير التقليدى بأعداد فردية :

من الطرق البسيطة للحصول على توازن غير تقليدى: تشكيل التكوين بعدد فردى من الممثلين أو الأجسام ٠ ذلك أن العدد الفردى لعناصر التصوير ــ وعلى الأخص العدد ثلاثة ــ يمكن ترتيبه بسهولة بحيث يسود عنصر واحد بقية العناصر ٠ فالأعداد الفردية تسمح بترتيب فردى للعناصر المصورة ٠ بحيث يمكن وضع العنصر الأساسى منها على أحد جانبى الصورة ــ أو أعلاها أو أسفلها ــ ومن ثم نحصل على تكوين مثلثى ٠ ويمكن تحويل مركز الأهمية من ممثل لآخر خلال تقدم المشهد بتغيير الأوضاع ، أو بوقوف أحد الممثلين اذا كان جالسا، أو أن يأخذ الممثل خطوة الى الأمام ٠ ويمكن تصوير

الممثل الأســاسى بزاوية كامرة تحت مســتوى النظر مع
وضعه على الجانب الأيمن من الصورة وينظر الى الداخل ٠
ذلك أن الجانب الأيمن من الصورة أكثر ثقــلا ٠ بينما
نجد الجانب الأيسر أكثر غموضا ٠

ولايعنى هــذا أن كل التكوينات يجب أن تحتــوى
أعدادا فردية من الممثلين ، وأن يوضع الممثل الأساسى على
راس المثلث ٠ فالتنويع أمر ضرورى كلماأمكن ٠ ويمكن
تحقيق سيادة الممثل الأساسى على المنظر بحركة يقوم بها،
أو بحركة من الممثلين الآخرين ، أو بحركة من الكامرة ،
وعلى العموم ، ليس من الضرورى أن يحتل الممثل الأساسى
مركز القوة فى التكوين طوال اللقطة أو المشهد ٠ ويكفى
أن يشغل اهتمام المتفرج عنــدما يكون هــذا الاهتمام
مطلوبا فقط ، كما فى حــالات النطق بأجــزاء هامة من
الحوار ، أو القيام بفعل له مغزاه ٠

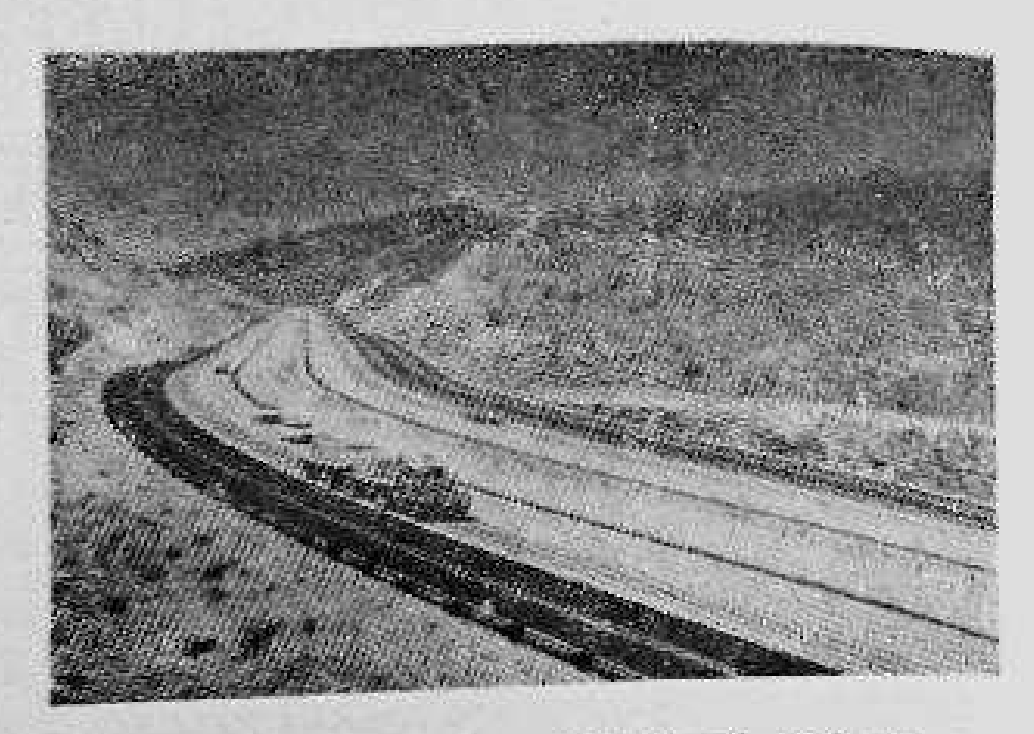
الجاذبية الأرضية وأثرها على التوازن :

ترفض الحواس الانسانية التكوينات التى لاتراعى
قوانين الجاذبية الأرضية فى توزيع عناصرها ٠ فعناصر
التكوين الثقيلة التى ترتفع فى السماء يجب أن تقــوم
على دعائم متينة تربطها بالأرض ، والا ستبدو كما لو
كانت على وشك الســقوط ٠ والبناء الطــويل يجب أن
يدعم بقــاعدة عريضة ، ومن الأفضــل أن تكون قاتمة
اللون لتساعد على تدعيم التأثير المرئى لقمته الثقيلة ٠

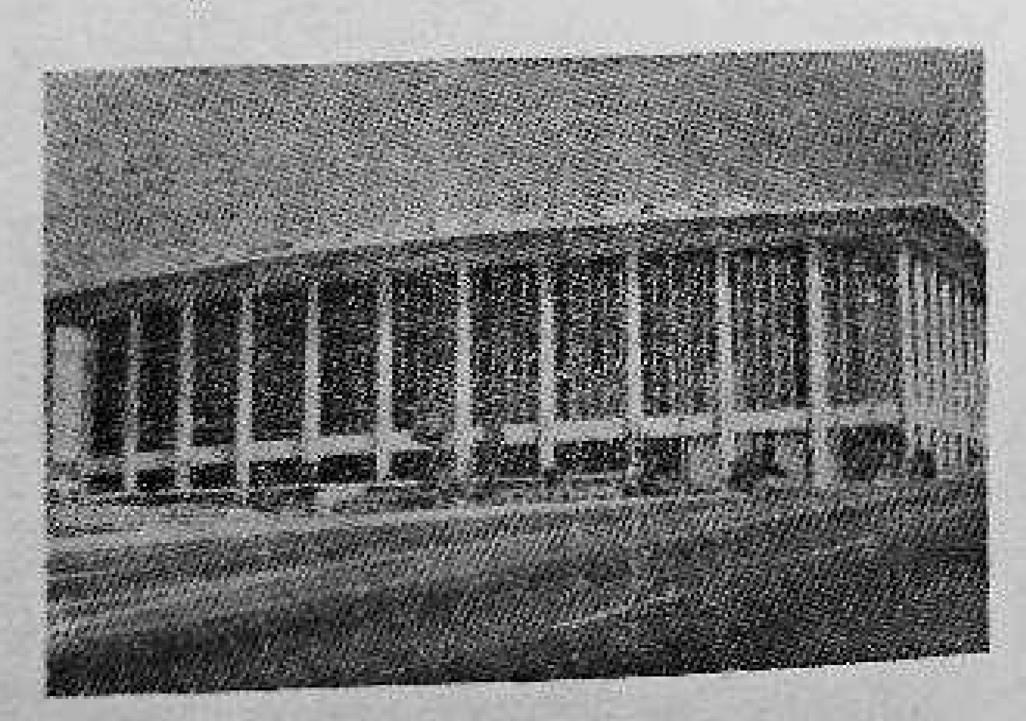
وبالتالى فاذا كانت مساحة مقدمة الصورة كبيرة نسبيا ، فيجب أن تكون مظللة أو أن ينفذ اليها الضوء من خلال أفرع شجرة مثلا حتى تتوازن مع المبانى أو العناصر الأخرى القوية فى التكوين . ومن ثم ينبغى تجنب المساحات الكبيرة من الاسطح التى تضيئها الشمس فى مثل هذه الحالات ، اما بالابتعاد عنها كلية ، أو بتعديل وضع الكاميرة للتقليل منها فى المقدمة ودفعها الى الخلف .

وتؤثر الجاذبية أيضا فى الحركة كما فى حالات صعود البالون الى أعلى ، وسقوط جسم الى أسفل ، واندفاع المياه من فوق التل (ويفضل أن تكون الحركة من أعلى يسارا الى أسفل يمينا) وتسلق رجل لأحد الجبال (ويفضل أن تكون الحركة من أسفل يسارا الى أعلى يمينا) .

ومن الممكن تجاهل قوانين الجاذبية واستخدام صورة بدون قاعدة اذا أردنا الحصول على تكوين غير متوازن . كما يمكن وضع البناء الطويل مثلا بحيث يمتد فى خط مائل بالصورة ، أو تصوير الممثلين بحركة رأسية بزاوية هولندية (حادة) . أو وضع الأجسام أو المبانى عموما بشكل مائل ... مما يؤدى بنا الى الحصول على صور غير متوازنة عندما يتطلب الأمر أن يعبر التكوين عن العنف ، أو الخوف ، أو الذعر ، أو الحصول على نتائج تأثيرية .



(١) المنحنى الممتد الى الخلف يوحى بالبعد المكانى ، حيث يحمل العين للنظر الى داخل الصورة . والمفروض أن يتم تكوين المناظر فى العمق - كلما امكن - لاضفاء خاصية الأبعاد الثلاثة عليها .



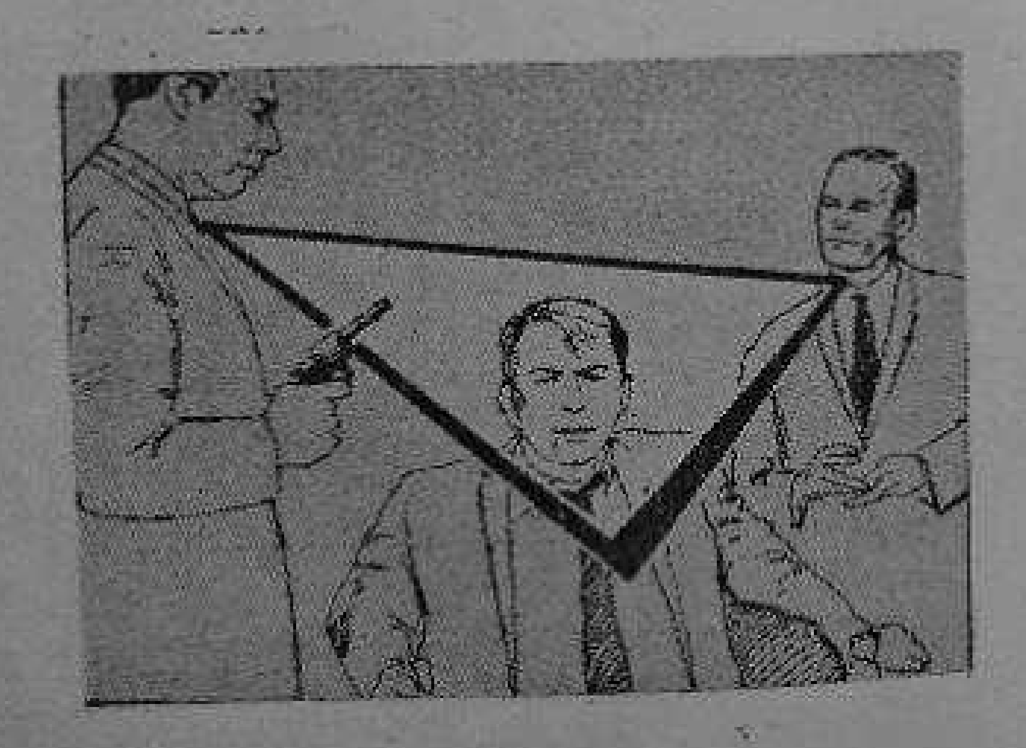
(٢) يجب الا تتوازى الخطوط مع اى جانب من جوانب الصورة ، باستثناء الخطوط التى تشـكلها المبانى او الاعمدة او الاشجار او الخطوط التى تمثل جزءا من نموذج يتسم بالتكرار . وتتجاوب سلسلة الخطوط الرأسية هنا مع جلال مبنى مركز الموسيقى الحديث .

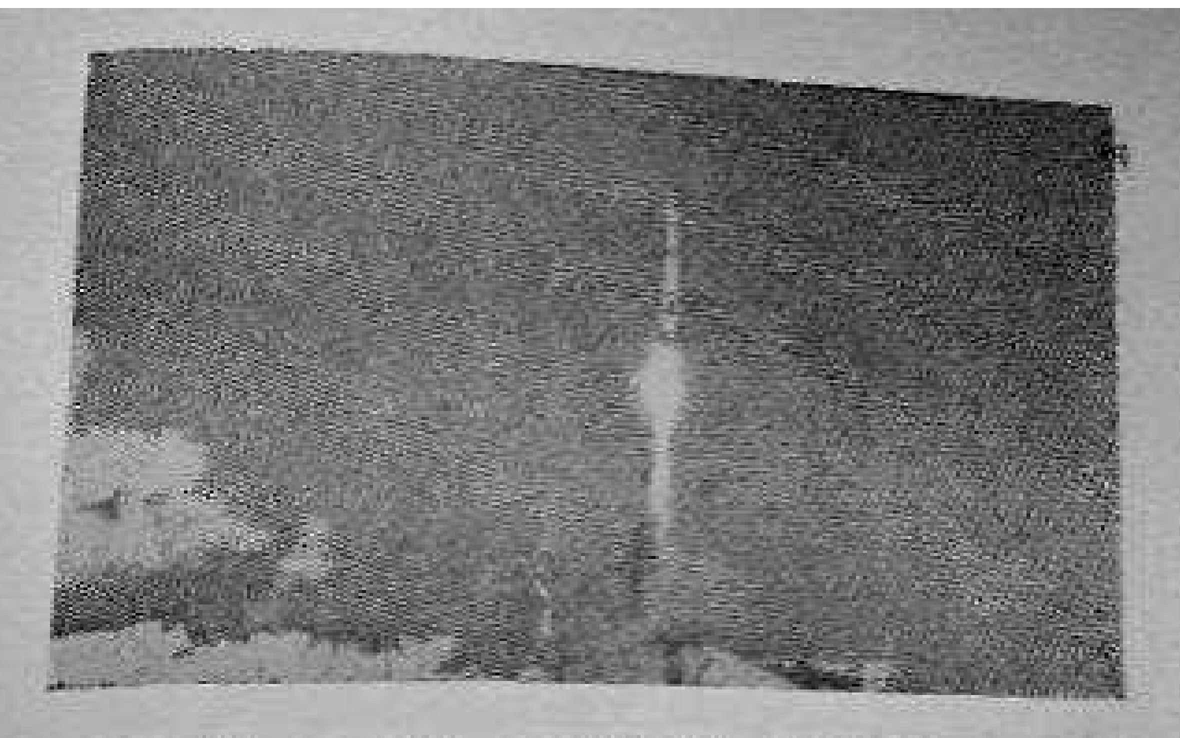


(٣) يشكل هذان الشخصان خطوط اتصال تأخذ شكل الهرم • مما ينقل للمشاهد الاحساس بشدة تماسك العلاقة بينهما •



(٤) يمكن استخدام تكوين المثلث المعكوس – اى راسه الى اسفل – ليضم ثلاثة اشخاص ، وهو تكوين ذو شكل ضعيف ، الا انه اختيار موفق فى هذه الصورة ، لأن الممثلين الواقفين يسيطران على الممثل الجالس بينهما ، ويفقد هذا التكوين قوة تاثيره لو استبعدنا الممثل الموجود على اليمين .





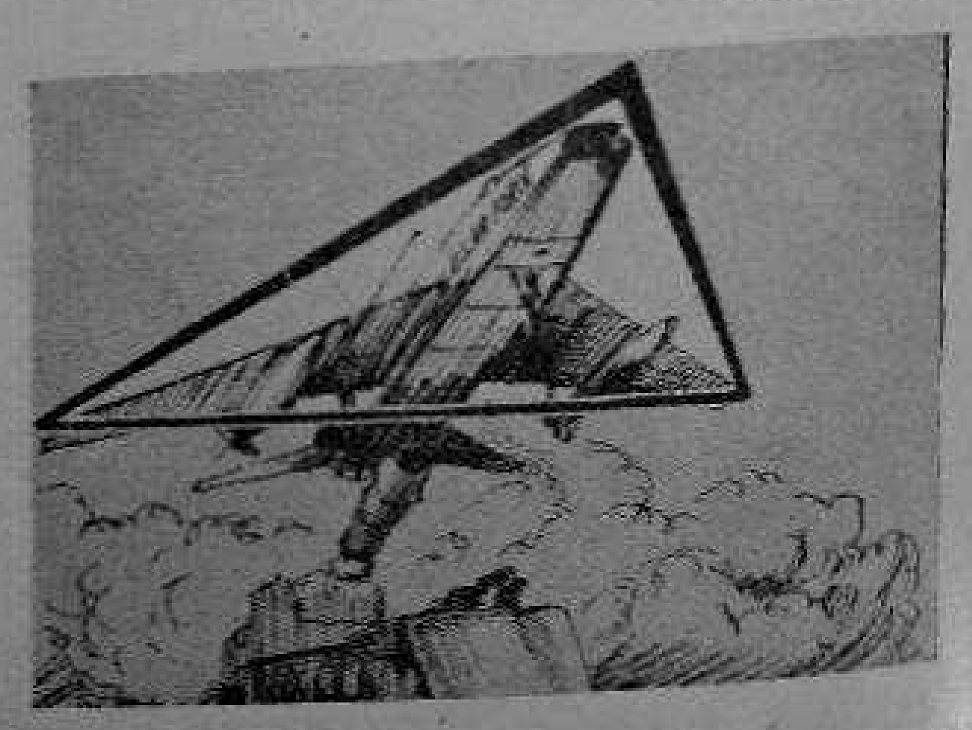
(٥) الحركة الراسية الى أعلى توحي بالتحرر من الوزن ، كما هو واضح في هذه اللقطة للصاروخ المنطلق الى أعلى من قاعدة الانطلاق



(٦) الحركة الراسية الى اسفل ـ كما يصورها هذا الشلال ـ توحي بالثقل ، والخطر ، وقوة التحطيم .

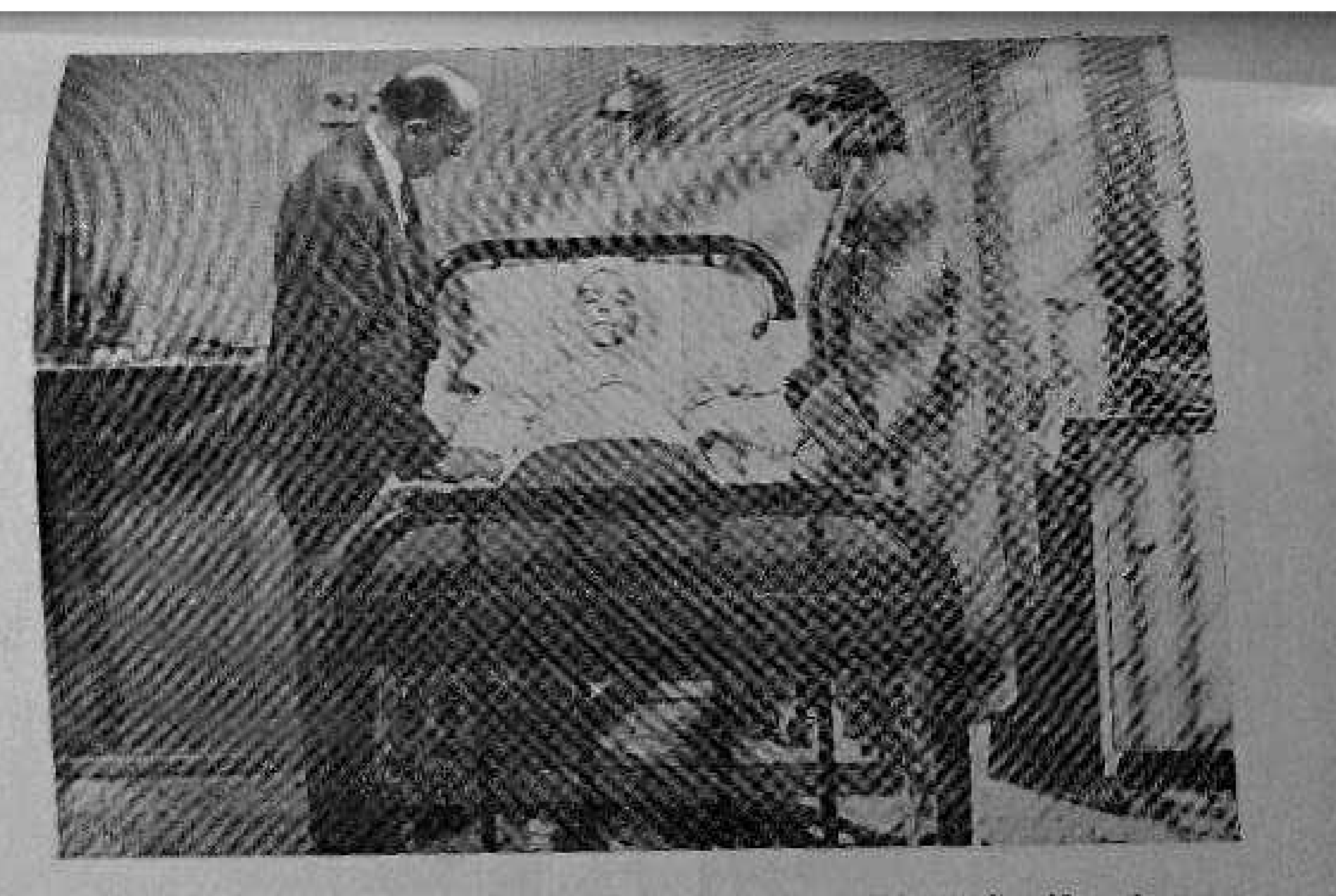


(٧) عند تصوير حركة صاعدة الى اعلى يجب ان يكون اتجاه الحركة من اسفل يسارا الى اعلى يمينا . وقد تم تصوير هذه النفاثة المائلة من زاوية معينة لتاخذ حركتها على الشاشة هذا الاتجاه وهي تنطلق من قاعدتها ، مما ادى الى الحصول على لقطة ديناميكية مؤثرة .





(٨) ان الحركة في اتجاه المشاهد تكون اكثر جاذبية ، لانها تزداد في الحجم مع تقدمها . وحركة البحارة في اندفاعهم الى الامام في هذا الانزال البرمائي تزداد لديها بطيران الناقلات الثقالة نحو الكاميرة .



(٩) يستخدم التوازن التقليدى (المتماثل) للتعبير عن الهدوء . والراحة . والاستقرار . كما فى هذه الصورة للفتاة الجريحة بين والديها يواسيانها . وتعمل البساطة فى وضع الكاميرا ومعالجة الاضاءة . على الحصول على افضل ترجمة لمعنى السلام .



(١٠) يستخدم التوازن غير التقليدى مع اللقطات القريبة حيث يجب ازاحة الوضوع قليلا عن مركز الصورة لتحه مسافة اكبر فى اتجاه النظر ·



(١١) يستخدم التوازن التقليدى عادة فى اللقطة التى تضم اثنين - فتى وفتاة - وينتقل اهتمام الجمهور من احدهما الى الآخر كلما جاء دوره فى الكلام او قام بحركة لها اهمية ·

الوحدة

UNITY

تتميز الصورة بالوحدة عندما تتكامل كل العناصر السينمائية التى يضعها المنظر تماما • ويجب أن تتم ترجمة الجو أو المزاج النفسى المطلوب بالاستخدام المناسب للخط ، والشكل ،والكتلة ، والحركة ،فضلا عن الاضاءة، وحركة الممثلين وحركة الكاميرا ، الى جانب درجات اللون ، ومزج الالوان ، وفوق كل شىء معالجة التصوير، والتوليف • وعلى كل العناصر النفسية والجمالية والتكنيكية للمشهد أن ترتبط فيما بينها برباط متين بغية أن تنقل الينا شعورا عاطفيا موحدا • ذلك أن الجمع بين خليط غير متكامل من المؤثرات السينمائية لاينتج عنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات ، تؤدى الى اضعاف سرد القصة •

مايجب عمله ومالايجب :

يمكنك أن تجمع بين خطوط عرضية طويلة ، وكامرة ثابتة أو تأخذ حركة عرضية بطيئة ، واضاءة ناعمة ، وممثلين ثابتين أو يتحركون ببطء ، ولقطات

طويلة ، للايحاء بالهدوء والسلام والجو المستقر .

ولا يصح ان تفسد هذا التأثير بحركة رأسية للكاميرة الى اعلى او ان تسمح للممثل بحركة سريعة ، او تقطع لقطاتك فى التوليف الى اطوال قصيرة .

ويمكنك ان تصور مجموعة من الأعمدة الرأسية فى واجهة محكمة مثلا بطريقة تحتفظ للمحكمة بجلالها ، من خلال تكوين ثابت متماثل . ولا يصح أن تصورها بحركة استعراضية للكاميرة تمر بالاعمدة .

ويمكنك تصعيد التأثير الناتج عن مشاهد تسلق الجبال أو مسابقة السيارات ، أو العرض العسكرى ، بوضع الحركة داخل الصورة فى خطوط مائلة .

ويمكنك أن تعبر عن الرشاقة فى انحناءات المتزحلق ودورانه أثناء انزلاقه هابطا من أعلى الجبل ، بحركة كاميرة تأخذ شكلا منحنيا فى متابعتها لحركته .

ويمكنك الحصول على تأثير بعدم التوازن والانحدار وعدم الاستقرار بالنسبة لأى شىء غريب أو عنيف ، باستخدام زوايا هولندية مائلة ، وتكوينات ديناميكية ، واضاءة درامية ، وتوليف ايقاعى .

وعليك أن تتجنب استخدام الزوايا غير العادية أو أى حركة تشتت الانتباه فى الخلفية أو اضاءة غريبة مع منظر بسيط يدور فيه حوار هام يتطلب انتباها سمعيا اكثر مما يتطلب انتباها بصريا .

وحاول دائما ان تحافظ على وحدة الاسلوب خلال المشهد كله .

مركز واحد للاهتمام

ONE CENTER OF INTEREST

يجب الا تحتوى الصورة على اكثر من مركز واحد للاهتمام • ذلك أن وجود أكثر من شخصية أو جسم أو حركة لها نفس الأهمية فى منظر واحد ، يجعلها تتنافس فيما بينها فى جذب انتباه المشاهد وتؤدى الى اضعاف تأثير الصورة • وقد تبدو اللقطة التى تحتوى على شخصيتين استثناء من هذه القاعدة ، ولكن ليس الأمر كذلك • ذلك ان ممثلا واحدا فقط هو الذى يحتل مركز الاهتمام لفترة من الزمن عندما يتكلم مثلا او يقوم بعمل اكثر اهمية • ويمكن ابراز ممثل واحد فى لقطة تضمه مع ممثل آخر بوسائل عديدة سبق مناقشتها ، فالعين تنجذب للممثل اما بكلامه أو بفعله أو بمعالجة خاصة من ناحية الكاميرا أو الاضاءة مثلا •

ان انتباه المشاهد يجب أن يظل دائما منجذبا نحو الجزء الهام من المنظر • ولا يعنى هذا ، عدم استمرار

الحدث فى المقـدمة والخلفية معا ، أو ظهـور عـدد من الشخصيات أو الاجسام أو حتى مئـات منهم فى منظر واحد • فالحدث فى الخلفية يجب أن يكمل الحـدث الذى يجرى فى المقدمة ، ويمـده بالاطـار والجـو المناسبين للممثلين الرئيسيين دون الدخـول فى تنـافس معهم من ناحية جذب الانتباه •

وليس من الضرورى أن يكون عنصر التكوين الأساسى عبارة عن شخص أو جسم واحـد • بل يمكن أن يكون عددا من الأشخاص أو أى مجموعة مترابطة باحكام من الشخصيات أو الأجسام ، بحيث تندمج معا فى وحدة • ومن ثم يمكن لمجموعة من الممثلين أو الأشجار أو المبانى أو طوابير من الجنود ، أو سرب من الطائرات ، أو عـدة آلات أو ماشابه ذلك •• ان تشكل مركز اهتمام واحد داخل التكوين • والمعالجة التكوينية الجيدة هى التى تبرز الاجزاء الهامة من الصورة • ومن الحالات مايتطلب وجود عدة مراكز اهتمام مبعثرة فى الصورة ، كما فى مناظر المعارك ، والعربدة ، والذعر ، والمصائب ، وغيرها من أحداث تتسم بالعنف وعدم التوازن والاضطراب • ومن الممكن طبعا أن ينتشر أعضـاء المجموعة المترابطة من الممثلين فى كل اتجاه فى منظر من مناظر التجمهر • أو أن تنحرف احدى الطائرات عن بقية السرب مثلا لتتجه نحو أهداف أرضية مختلفة •• وهكذا •

وضع مركز الاهتمام :

ليس من المرغوب فيه وضع مركز الاهتمام بحيث يصبح متمركزا فى وسط الصورة الا فى حالات نادرة. وتعتبر حالات تصوير أشكال الصليب أو هوائى الراديو أو التليفزيون أو أى موضوع آخر يتشعب من المركز بالتساوى فى كل الاتجاهات ، من هذه الحالات الاستثنائية النادرة . ذلك أنه من الأفضل وضع مركز الاهتمام على الجانب الأيمن من الصورة ، وهو الجانب الأكثر أهمية بالضرورة (١) . غير أن تحويل هذا الكلام الى قاعدة جامدة يؤدى بنا الى رتابة مرئية .

ومن الطرق البسيطة والفعالة فى تحديد وضع مركز الاهتمام فى جزء أساسى من الصورة ، أن نلجأ الى تقسيم الصورة الى ثلاثة أجزاء متساوية بالطول ثم بالعرض . فتمثل النقط الأربع التى تلتقى عندها هذه الخطوط نقط قوية من الناحية التكوينية . غير أن الجمود فى تطبيق هذه القاعدة يؤدى بنا الى تحديد موضع مراكز الاهتمام بطريقة آلية . ومن ثم تظل دائما فى نفس الأماكن من الصورة .

---

(١) العكس صحيح بالنسبة للمشاهد العربى وهو ما يراعى بالفعل فى تنسيق الصحف - مثلا - حيث يوضع الموضوع الأهم على اليسار .

(المترجم)

وتطبيقا على ما سبق لا يصح مثلا أن يتمركز خط الأفق فى الصورة لأنه فى هذه الحالة سيقسم الصورة الى نصفين متساويين • ومن ثم يجب أن تشغل السماء ثلث أو ثلثى الصورة ، ولا يصح أن تشغل السماء أحد نصفى الصورة على الاطلاق • وهناك من الحالات ما يقتضى ابتعاد خط الأفق تماما عن الصورة ، كما فى اللقطة المأخوذة بزاوية منخفضة فى اتجاه عكس السماء ، أو فى لقطة من زاوية مرتفعه تنظر فيها الكاميرة الى أسفل • وقد يظهر الأفق فى خط رفيع يمتد فى نهاية أسفل الصورة اذا كان المطلوب هو تصوير السماء كما فى لقطات الغروب •

وبالمثل يجب الا يتمركز رأسيا عمود التليفونات أو شجرة أو أى جسم مماثل فى الصورة ، والا قسم الصورة الى نصفين متساويين بنفس الطريقة • وكذلك فان الخط المائل - سفح الجبل مثلا - لا يصح أن يمتد من أحد أركان الصورة الى الركن الآخر المقابل له ، والا قسم الصورة الى نصفين متساويين أيضا • ويفضل وضع الموضوع الأساسى بحيث يولى وجهه الى الداخل نحو مركز الصورة ، مع ترك مساحة أمامه أوسع قليلا من المساحة الموجودة خلفه داخل اطار الصورة ، حتى يصبح أقرب قليلا الى أحد جانبيها •

ويجب أن يتم تقسيم الصورة بحيث توضع داخلها الخطوط البارزة التى تمثلها خطوط الأفق والمبانى

والأشجار والأعمدة والنوافذ والابواب واللمبات الكبيرة، بطريقة تضمن اجتذاب العين نحو نقطة تكوينية قوية .
ومن الأفضل تقسيم الصورة الى عدد فردى من الأقسام، وعلى الأخص العدد ثلاثة . على أن تختلف مواضع نقط الالتقاء فى كل مـرة حتى لاتنتظم مراكز الاهتمام فى نفس المواضع من الصورة فى مختلف المناظر .

ولا يصح وضع عناصر التصـوير الأساسية فى انتظام رتيب . ذلك أن كثيرا من المصورين يكتشـفون مايعتبرونه ترتيبـا تكوينيـا مرضـيا ، ويصرون على التمسك به فى كل حالة ، مما يؤدى الى تماثل التكوين بين حالة وأخرى ، رغم اختلاف مادة الموضوع .

ومن خلال الاختلاف فى وضع خط الأفق ، وتغيير وضع مركز الاهتمـام ، والتنويع فى حـركة الكاميرة والممثل . نحصل على تكوينات غـير مكررة للمنـاظر المختلفة .

التركيز على مركز الاهتمام أو تبديله :

يمكن تركيز اهتمام المشاهدين على موضوع معين أو تغيير هذا الاهتمام من موضوع الى آخر خلال المشهد عن طريق :

أولا ـ الوضع ، والحركة ، والحدث ، والصوت .
ثانيا ـ الضوء ، ودرجاته ، والألوان .
ثالثا ـ ضبط البؤرة .

اولا ـ الوضع والحركة والحدث والصوت :

ان الممثل أو الجسم أو الحدث الهام يجب أن يحتفظ بانتباه المشاهد بوضعه فى اكثر مناطق التكوين أهمية ، أو أن يتجه نحو افضل وضع من أوضاع التكوين خلال تقدم المشهد . وقد يجذب الممثل الانتباه اليه بانعزاله عن بقية الممثلين ، أو أن يتحرك بعيدا عنهم خلال المشهد . وقد يحصل بحركته على تناقض أفضل مع الخلفية . أو أن يقف أو يتقدم الى الأمام فيزيد ارتفاعه كما يزيد حجمه النسبى داخل الصورة . والحركة المفاجئة فى جزء يشغله ممثل لم يتحرك من قبل قد تصدم المشاهد أو تفاجئه ، ومن ثم يحتل الممثل مركز الاهتمام بهذه الحركة . أو أن يؤدى الممثل دوره بعنف كأن يضرب بقبضتيه على المنضدة ، أو يصفع ممثلا آخر ، أو يرفع سكينا أو بندقية . وقد يعكس الممثل اتجاه حركته بحيث تتناقض حركته مع حركة الممثلين الآخرين . أو أن يفرض سيادته على المنظر بالتحرك الى الأمام بحيث يخفى وراءه الممثلين الآخرين . ويمكن للممثل الرئيسى أن يسود المنظر من خلال الاستعمال المؤثر للصوت ، كأن يتكلم بصوت مرتفع أو حتى يصيح ، أو أن يسكت الآخرون بحيث يصبح وحده هو المسموع ، أو أن يأتى على لسانه أهم كلمات الحوار من الناحية الدرامية .

ثانيا ـ الاضاءة ودرجاتها والألوان :

تنجذب عين المشاهد عادة الى أكثر مناطق الصورة نصوعا فى اضاءتها أو أعلاها درجة أو أكثرها ثراء فى الألوان . ويمكن استغلال هذه الخاصية للعين لنجعل الممثل فى مركز الاهتمام بارتدائه ملابس أكثر نصوعا أو زاهية اللون ، أو بتمييزه باضاءة أفضل . ونادرا مانحتاج الى استخدام الصورة الكبيرة لهذا الغرض ، طالما أن الاجسام الصغيرة نسبيا تستطيع أن تجذب الانتباه اذا توافرت لها اضاءة أعلى أو لون أنصع من ألوان الاجسام المحيطة بها . ويرجع ذلك الى التقابل الناتج بينها وبين مايحيطها من أجسام . فالموضوع الأنصع يبرز للمشاهد وسط الارضية المظلمة .. ومن ثم فمن المهم مراعاة عدم سرقة الممثل أو الجسم الثانوى للانتباه عن غير قصد من خلال هذه المميزات .

ويمكن استخدام حركة الكامرة أو الممثل بحيث ينتقل الممثل الرئيسى الى المنطقة ذات الاضاءة الأنصع ، لزيادة التأكيد الدرامى خلال تقديم المنظر . ومن ثم قد يظل الممثل غير بارز حتى ولو ارتدى ملابس ناصعة أو غنية بألوانها ، حتى ينتقل الى منطقة الضوء ، ومثل هذه الحركة يجب أن يتم توقيتها بدقة لتتطابق مع معنى الحدث بالنسبة للمشاهد . وتسمح الاضاءة ذات المستويات المتباينة ، بأن يتحرك الممثل من المناطق المظلمة الى المناطق المضيئة . ويمكن الحصول على هذا التأثير فى المناظر

الخارجية حيث توجد مساحات تشغلها ظلال فروع الأشجار ، أو النباتات ، أو المباني أو غيرها ... وفي المناظر الداخلية نحصل على مناطق مظلمة وأخرى مضيئة باصطناع مناطق ضوئية خافتة كما لو كانت صادرة عن لمبات أو نوافذ .

ثالثا ـ ضبط البؤرة :

من الوسائل الفعالة فى اجتذاب عين المشاهد الى مركز الاهتمام ضبط بؤرة العدسة بحيث يتم تصوير مادة الموضوع الأساسى على مستوى حاد من الوضوح ، بينما تكون بقية الصورة ناعمة قليلا . فالعين الانسانية تنشد دائما الصورة الحادة وتفضلها على الصورة الناعمة ، أو المصورة خارج البؤرة . ومن ثم فان الممثل أو الجسم يكتسب أقصى قدرة على اجتذاب العين اذا كانت صورته هى أكثر أجزاء المنظر حدة فى الوضوح .

ويقتضى تكنيك التصوير الحديث أن تكون الاجزاء الهامة من الموضوع وحدها هى الحادة . ولم يعد عمق المجال غير المحدود ضروريا فى الصورة السينمائية الا نادرا . فاللقطات المتوسطة والقريبة هى التى تبقى حادة الوضوح عادة على خلفية غير حادة ـ نوعا ـ فى الأفلام الدرامية . وتزداد نعومة الخلفية بالتدريج كلما

اقتربت الكاميرة أكثر لتصوير لقطات أقرب . ومثل هذا التنعيم التدريجي للخلفية يصعب ادراكه اذا كان الحدث المعروض في المقدمة من الجاذبية بدرجة كافية للاحتفاظ بانتباه المشاهدين .

حركة العين

EYE SCAN

ان اتجاه حركة عين المشاهد وهو يتفحص الصورة بحثا عن المعنى تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التى لابد أن يضعها المصور (والمخرج السينمائى) فى اعتباره جيدا ، وقد أجرت هيئات اعلانية وأخرى عسكرية اختبارات كثيرة لدراسة هذه الظاهرة المهمة ، واستخدموا فى كثير منها أجهزة بصرية معقدة لقياس حركة العين . ذلك أن المعلنين يبحثون عن طريقة أكيدة لتوجيه نظر القارىء الى الانتاج المعلن عنه . كما أن مصممى القوات الجوية يهمهم أن يجدوا أفضل وضع عملى لاجهزة الطيران التى تحملها النفاثة المحاربة ، أو كابسولة الفضاء ..

ولاينصب اهتمام المصور (والمخرج) على حركة العين داخل الصورة وحدها لكن الاهم أن يضع فى اعتباره أيضا الحركة الناتجة عن الانتقال من صورة الى أخرى . ونضرب مثلا على ذلك حركة عين المشاهد فى متابعتها لمجموعة من اللقطات القريبة المتتالية لاثنين من الممثلين،

حيث نجدها تتجه من أحدهما الى الآخر ، ذهابا وايابا • ويحدد اتجاه حركة العين فيما بينها ، وضع الممثلين فى الصورة ، أى ارتفاعهما النسبى ، وما اذا كانت نظرات كل منهما الى الآخر على نفس المستوى او الى اعلى أو الى أسفل •

ولهذا السبب لابد من توفير الوضع الصحيح للممثل داخل الصورة والاتجاه السليم لوجهة نظره فى اللقطات القريبة • فالوضع المناسب يحـدد المكان المنـاسب لعين الممثل فى الصورة • واتجاه نظرته يحدد مسارها خارج الشاشة نحو الممثل المقـابل ، الذى سيظهر بدوره على الجانب الآخر من الصـورة ينظر فى الاتجـاه العكسى المقابل له • ومن ثم تبقى عين المشاهد على مستوى معين، أو تنظر الى أعلى أو الى أسفل اذا كان أحد الممثلين أعلى من الآخر • وتتجه ذهابا وايابا مع كل قطع • واذا لم يتوفر الوضع المناسب للممثل فى الصورة فسيؤدى ذلك الى تضارب اتجاهات نظر المشاهد ، ويصيبه الارتباك فى الحال •

وتراعى نفس الشروط فى اللقطات العامة المتبوعة بلقطات قريبـة ، حيث يتم توجيه المشـاهد الى مركز الأهمية فى اللقطة العامة ، ثم نقدم نفس المنطقة لنفس الجزء من الصورة تقريبا فى اللقطة القريبة التالية ، والا أخذت عين المشاهد فى البحث من جديد عن مركز الاهمية مرة أخرى • ويمكن اختبار صحة وضع العين بسهولة على

المافيولا (آلة التوليف) أو بأية وسيلة أخرى من وسائل التوليف التى تسمح بوضع علامات على الفلم بالقلم الشمع ، حيث توضع العلامة على الجزء الخاص من الصورة التى تنجذب اليه العين ، ويتمثل فى مركز الاهمية أو فى المكان الذى ينظر اليه الممثل . ثم يدار الفلم الى اللقطة التالية وتوضع علامة مماثلة . اذا كانت مجموعة المناظر ذات تكوين سليم ، نجد أن العين تتجه تقريبا الى نفس المنطقة ، أو انها تتجه نحو الجزء المقصود من الصورة فى اللقطة التالية ، أو تأخذ فى الحركة ذهابا وايابا كما فى حالة اللقطات المتتالية التى تضم لقطات قريبة لاثنين من الممثلين .

وبينما يجب أن تظل حركة العين ناعمة ومنتظمة فى معظم الاحوال ، هناك من الحالات ما يفرض على مركز الجاذبية أن يقفز فجأة من مكان الى آخر بطريقة خشنة ، مثل اندلاع نشاط مفاجىء ، أو ظهور تطور جديد فى القصة ، أو حركة مفاجئة من جانب الممثل . ذلك أن مثل هذه الامور تدفع العين الى تغيير اتجاهها بحدة الى منطقة جديدة من الصورة . ولابد أن نلجأ الى هذه الحيلة اذا كان المطلوب احداث صدمة للمشاهد ودفعه الى تحويل اتجاه نظرته الى ممثل أو جسم أو حدث فى جزء آخر من الشاشة .

ومن ثم كان من الحكمة ــ عند اللجوء الى استخدام هذه الحيلة ــ أن نخدع المشاهد بدفعه الى النظر في اتجاه

منطقة معينة واقناعه بأنها المكان المطلوب مراقبته ثم نكشف بقطع مفاجيء عن الحدث فى مكان آخر .

وتزداد أهمية تحـديد اتجـاه العين مع استعمال الشاشة العريضـة . وتقل قيمتها فى حالة استعمال التليفزيون أو الشاشة الصغيرة لآلة عرض ١٦مم ، حيث تحيط العين بكل المساحة طوال الوقت . ولكن لما كانت شاشات أفلام ١٦ مم قد أصبحت أكبر حجمـا وأصبحت آلاتها تعرض على جمهور واسع فان قيمة تحديد حركة العين تزداد أهمية . وقد يبدو هذا المطلب شيئا جديدا أو نادرة علمية بالنسبة للبعض ، لكنه يستحق عناية أكبر مما يتلقاه عادة من جانب المصور والمخرج .

وتتسع المناظر أو تضيق وفقا لما تحويه من صور ذات أحجام مختلفة منها ماهو ذو أحجام صغيرة : كما فى اللقطات العامة ، ومنها ماهو ذو أحجام كبيرة : كما فى اللقطات القريبـة . وتكيف العين نفسـها مع تزايد اتساع المناظر أو ضيقها أو تقابلها أو تكرارها من ناحية الحجم . وعندما يكون الانتقال ناعما بين اللقطات سواء من ناحية الحجم أو الزاوية ، لايصيب العين تأثير القطع المفاجيء . لكنه يصيبها عندما نقدم اللقطات القريبة فى خليط من الاحجام بدلا من تقديمها فى أزواج مع اللقطات القريبة المترابطة . ويتم هذا الترابط بينها بوضعها فى سلسلة من اللقطات بزوايا متقابلة أو فى سلسلة من اللقطات المتساوية فى الحجم . أما صور



(١٤) تستخدم الاعداد الفردية . وعلى الأخص العـــدد ثلاثة منها ، للحصول على توازن غير تقليدي يتضمن مركز اهمية واحد فقط ، كالممثلة في هذه اللقطة التي وضعت في مستوى اقل ارتفاعا واضاءة افضل من الممثلين الآخرين .



(١٥) تسود الفتاة هذا المنظر لأنها الأقوى بالتكوين حيث انها اقل ارتفاعا وتقع على اليمين وتواجه الكاميرا نوعا .



(١٦) تمثل السيدة مركز الاهمية فى هذا التوازن غير التقليدى فى لقطة لاثنين . لانها على اليمين . بزاوية افضل بالنسبة للكاميرة ، واضاءة افضل . كما ان اتجاه نظر الرجل نحوها يوجه اليها نظر المشاهد .



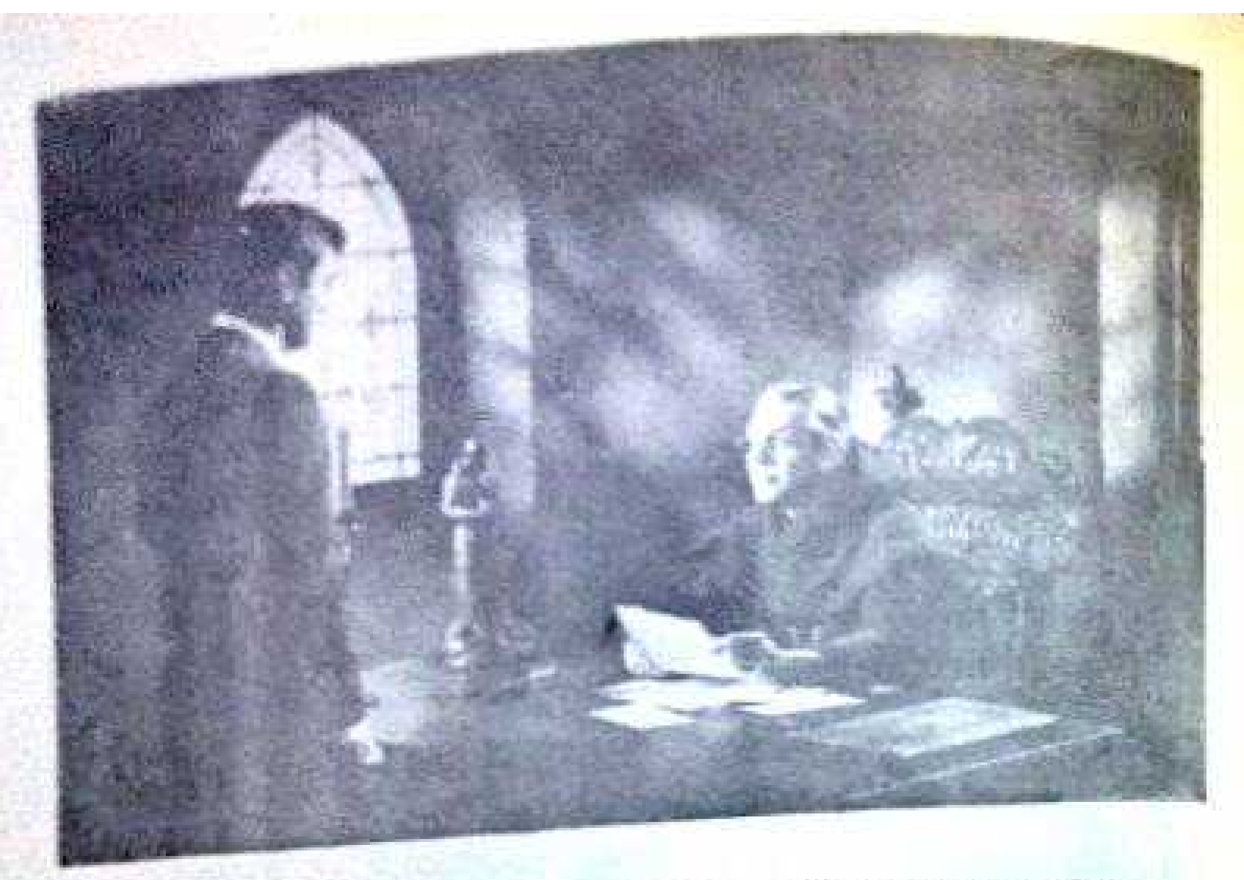
(١٧) من السهل الحصول على توازن غير تقليدى بعدد فردى من الشخصيات او من اى عناصر اخرى من عناصر التصوير . وفى هذه الصورة رغم ان البحارين هما اللذان يوجهان الغواصة الدرية ، فان الضابط الواقف بينهما يحتل بوضوح مركز القيادة . لانه يسود التكوين المثلثى . ويزداد التاثير قوة بارتداء الضابط ملابس بيضاء تضيف عاملا آخر من عوامل الجاذبية من الناحية التصويرية .



(٦٨) فى مناظر الاضطراب ، او القتال ، او الكوارث او اى احداث اخرى عنيفة ، يمكن استخدام عدة مراكز متناثرة من مراكز الاهتمام ، مثل هؤلاء الناس الذين يندفعون فى اتجاهات مختلفة .



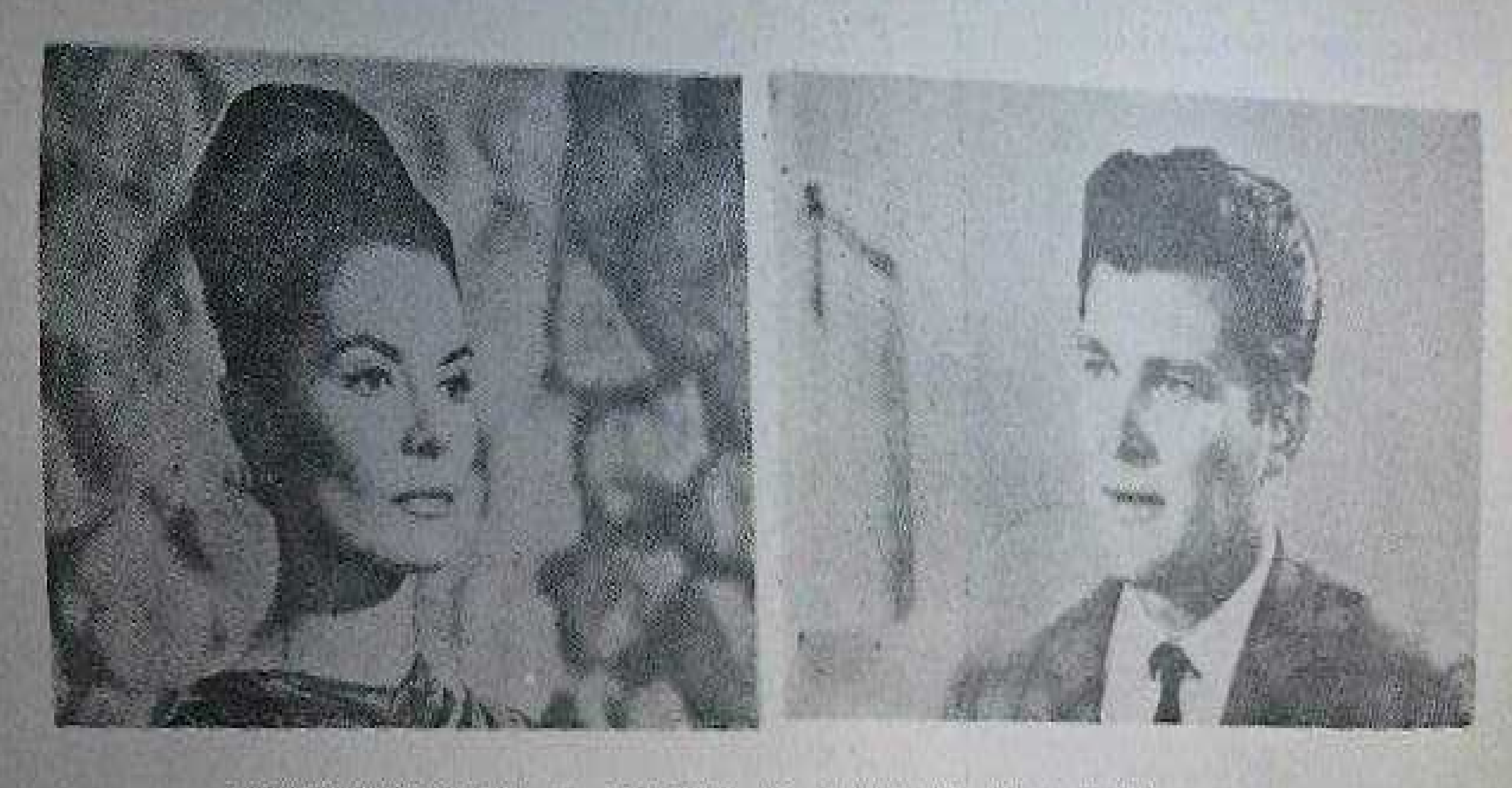
(٦٩) يختلف وضع الممثل فى اللقطات القريبة باختلاف وضع الاشياء الاخرى المتوازنة معه داخل الاطار . فالشموع المرتفعة على اليمين تجعل راس الممثلة يبدو منخفضا على يسار الكاميرا .



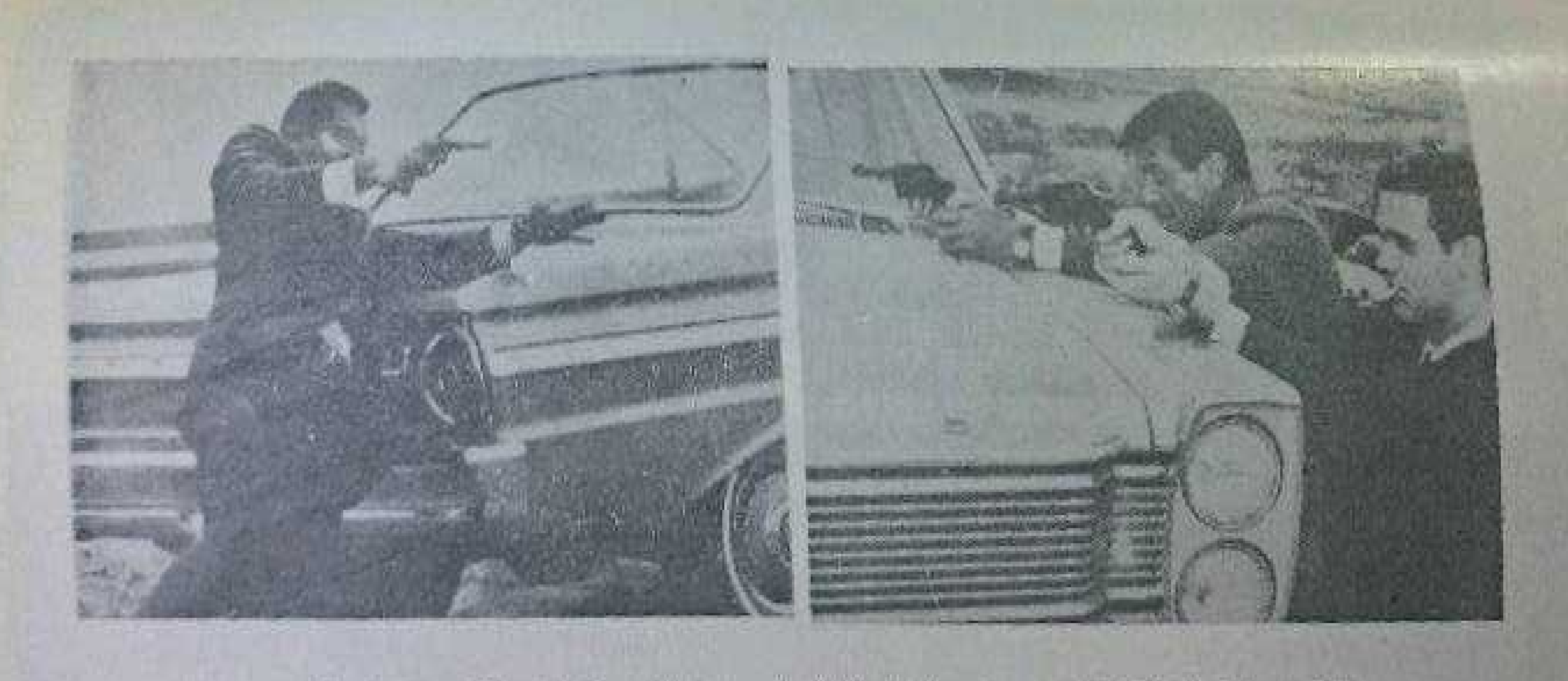
(٣٠) يحتل الممثل الجالس مركز الاهمية في هذا المنظر الذي يتميز ببساطة التكوين وزاوية التصوير الفعالة والاضاءة الجيدة . ذلك ان وضعه في الصورة بالاضافة الى خصائص التكوين والاضاءة تعمل معا على جذب انتباه المشاهد نحوه . وهذا بالرغم من تقدم الممثل الواقف على اليسار انه يقف بزاوية مواربا وجهه بعيدا عن الكاميرا . كما ان الاضاءة الساقطة عليه اقل



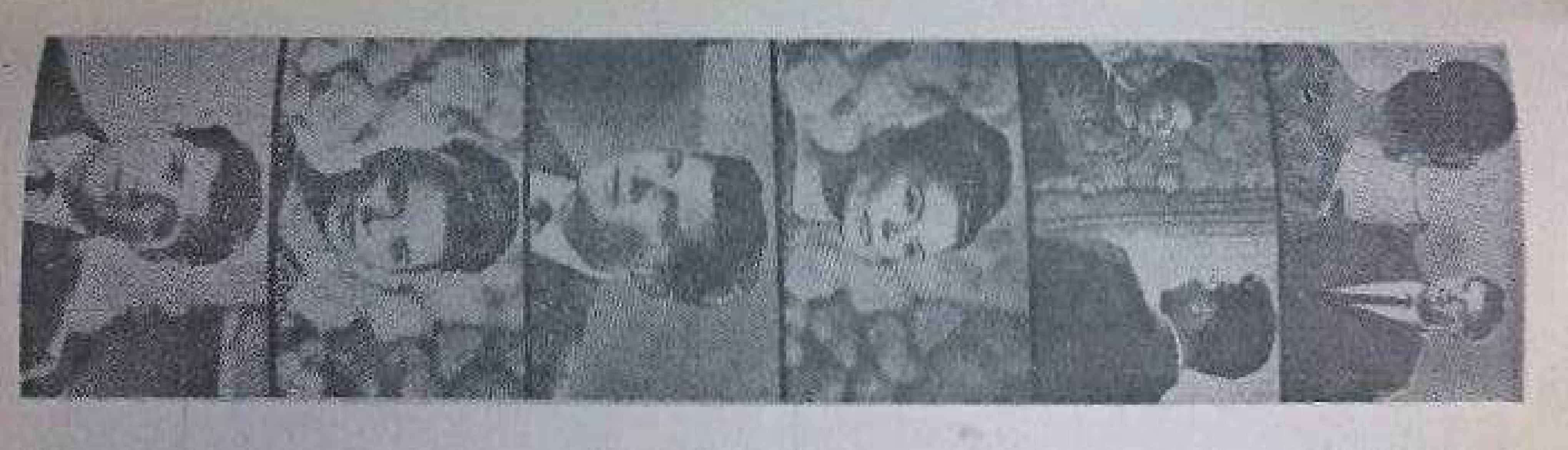
(٣١) من الممكن ان تجعل احد الشخصيات يسود المجموعة بوقوفه قائما بينما الاخرون جالسين .

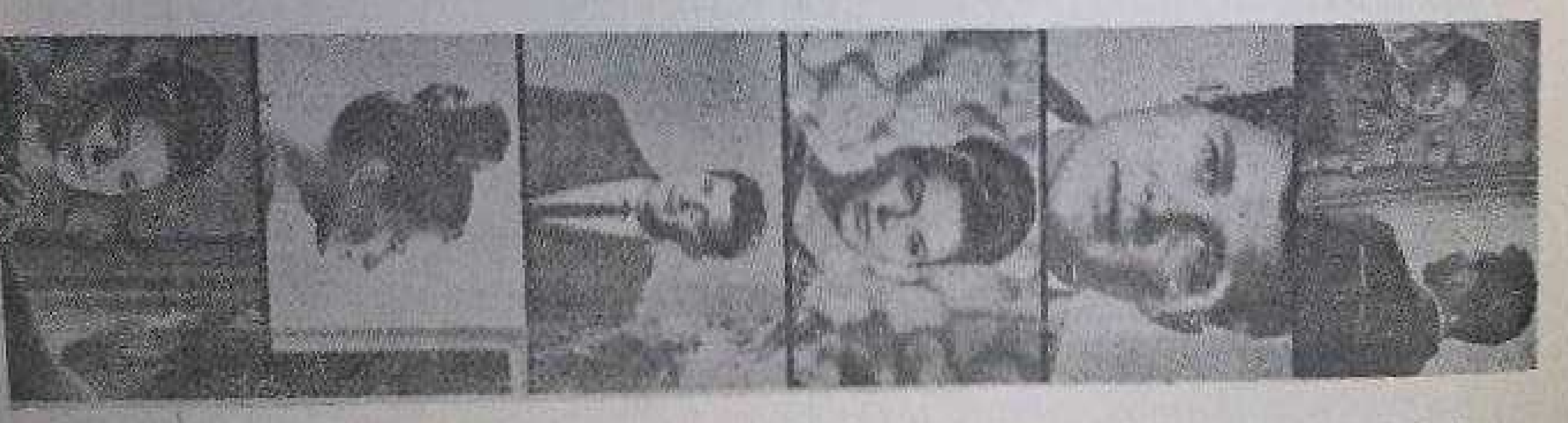


(٢٢) عند تصوير لقطتين قريبتين كل منهما تمثل شخصية فى مواجهة الأخرى يجب أن تكون اللقطتان متماثلتين فى الحجم ، وتكون زاوية الكاميرا لكل منهما فى مقابل الأخرى حتى تبدو النظرات المتبادلة بين الشخصيتين على خط واحد



(٢٣) رغم ان رجل الحكومة في صورة ، والرجل المطارد في صورة اخرى منفصلة ، فالمسدسان في الصورتين تطلق النار على نفس الخط عبر الشاشة ، وتنتقل حركة عين المشاهد بينهما ذهابا وايابا بالتبادل لمتابعة خط النار .





(٢٤) اذا تأمل المشاهد هاتين السلسلتين من الصور يجد ان عينيه تدريجا، الى ترتيب السلسلة اليسرى فى انتقالها بين كل زوج منها ، بينما لا يشعر بذلك بالنسبة للسلسلة اليمنى . بل يشعر بالارتباك ، والسبب ان حركة العين بين كل زوج من سلسلة الصور اليسرى تأخذ مسارها الصحيح اعتمادا على التكوين الصحيح (للحجم والزاوية ، واتجاه نظرة الممثل) الامر الذى لم يتوفر بالنسبة للسلسلة اليمنى .

وضع الصورة

IMAGE PLACEMENT

نقصد بوضع الصورة تعيين المكان المناسب لمادة الموضوع داخل الصورة ، أو بمعنى آخر ترتيب الصورة. وهناك الكثير من المناظر التي تتضمن حركة ممثل أو حركة كاميرة مما يتطلب لاحدهما أو كليهما معا عملية تكوين مستمرة على طول استمرار الحدث • وفى حالة وجود شخصية متحركة يراعى أن تكون المسافة الممتدة أمامها أكبر قليلا من المسافة الممتدة خلفها • وبالنسبة لأوضاع التصوير الثابت تكون المسافة الممتدة في اتجاه نظر الشخصية هى الاكبر قليلا •

ومما يضعه المصور والمخرج فى الاعتبار : كمية الفراغ العلوى للصورة ، المحصورة بين قمة رؤوس الممثلين وخط الصورة العلوي ، فهى تختلف باختلاف تجمعات الممثلين ، ونوعية الخلفية ، وتشكيل الكتل التكوينية فى أعلى الصورة • اذا كان هذا الفراغ العلوى كبيرا حيث يحتل الممثلون موضعا منخفضا جدا داخل

الصورة على خلفية مسطحة ، فمن الأفضل أن يمتد فرع شجرة مثلا مخترقا أعلى الصورة • وعموما فان الفراغ العلوى الكبير للصورة يبدو معه قاع الصورة ثقيلا • اما الفراغ العلوى الضئيل فتبدو معه الصورة مزدحمة •

ومما يجب مراعاته أيضا عدم تماس الممثلين مع الاطار الخارجى للصورة بالوقوف أو بالجلوس مثلا على الخط السفلى للصورة تماما أو أن يميلوا أو يصطفوا فى محاذاة دقيقة لجانبى الصورة • كما يجب مراعاة عدم مرور الخط السفلى لاطار الصورة عند مفاصل الممثل حتى لايقطعها : عند الركبة ، أو الخصر ، أو المرفقين ، أو الكتفين •• ومن ثم يجب أن يتم وضع الممثلين وعلى الاخص فى اللقطات القريبة بحيث يمر خط الاطار داخل نطاق المسافة الواقعة بين مفصل وآخر من مفاصل الجسم • ويجب العناية فى اللقطات المتحركة بحيث يصبح الممثل أو الممثلون عندما يأخذون وضعهم الرئيسى فى تكوين مماثل لنفس التكوين المستخدم فى اللقطات الثابتة •

والعناية بترتيب الصورة فى اللقطات المتحركة ـ حيث يتغير حجم صورة الممثل خلال اللقطة ـ لها نفس أهمية التكوين فى اللقطات الثابتة • فالممثل أو الجسم أو الحدث الأكثر أهمية ، يوضع عادة على الجانب

الأيمن (١) . واذا كان من المطلوب وضع الممثل الأساسى على اليسار فيجب أن تتوافر له معـالجة تكوينية مميزة باضاءة أفضل أو ان يأخـذ جسمه الوضع الأفضل من ناحية الزاوية ، أو ان يتناقض تناقضا قويا مع الخلفية أو ينفصل عنها أو شىء من هذا القبيل مما يؤكد وجوده . وفى اللقطة ذات التكـوين المتمـاثل لاثنين من الممثلين يحتل كل منهمـا مركز الاهمية عندمـا يأتى دوره فى الكلام . واذا كان المطلوب مفاجأة الجمهور أو صـدمه فيمكن أن يتم ذلك بدخول ممثل جديد فجأة من اليسار ، مما يدفع المتفرج الى تغيير انتباهه فجأة من اليمين الى اليسار . ومن ثم يمكن أن يهجم الشرير على البطل من يسار الصورة أو أن يظهر جسم أو حدث مهم فى شمال الصورة فجأة ـ من خلال حركته الذاتية او من خـلال حركة الكامرة ـ لجذب الانتبـاه . ويكون ذلك التأثير أكثر نجاحا اذا تم بعد فترة سكون مؤقتة للحدث حتى يؤخذ المشاهد على غرة .

ومما يجب مراعاته أيضا أن نجعل الخطوط الأساسية

(١) مسالة الأهمية بالنسبة للجانب الأيمن على الجانب الايسر للصور ترجع الى ان حركة العين فى اللغات اللاتينية والجرمانية تتجه من اليسار الى اليمين ، فيصبح اليمين هو الأكثر جاذبية للعين ، ومن ثم يوضع فيه الموضوع الأكثر اهمية . واذا كان الأمر كذلك فالقاعدة تطبق معكوسة بالنسبة لقراء اللغة العربية .

(المترجم)

فى الصـــورة تتــلاشى تدريجيا نحو اليمين لتوجيه عين
المشاهد الى مركز الأهمية وتاكيد حركتها نحو هذا الاتجاه •
ولـما كانت العـين تنجـذب ناحيــة اليمين حيث يجب
وضع مركز الاهمية ، فان وضع الكتل الضخمة على يمين
الصورة يفقد الصورة توازنها ، ولكن من الممكن ان يقف
الممثل المهم على اليمين وينظر الى قمة جبل ضـخمة على
اليسار • واذا انعكست الصورة فمن المحتمل أن «يضيع»
الممثل على الشمال ويطغى الجبل على التكوين تماما ،ومن
ثم يجب على المصور والمخـرج أن يعى كل منهما مـزايا
الأوضاع المختلفة داخل الصورة ، حتى يمكنه الافادة من
عوامل التاكيد الدرامى أقصى افادة ممكنة •

حجم الصورة

IMAGE SIZE

يتعرف المشاهد على حجم جسم ما غير معروف فى الصورة بمقابلته بجسم معروف الحجم أو بمقارنته بالخلفية أو بمظهره بالنسبة للصورة . ويستمد المشاهد من خبرته السابقة مقياسا ذهنيا يقدر به الحجم النسبى للأشكال أو الأجسام المعروفة الموضوعة على مسافات مختلفة من العدسة وليس له من وسيلة لتقدير حجم أجسام غير معروفة بدون مفتاح يتمثل فى المقابلة بينه وبين جسم معروف . أو بالعلاقة القائمة بينه وبين الخلفية المعروفة الأبعاد .

وكثيرا ما نلجأ فى الأفلام الروائية الى التحايل لاظهار الممثل الرئيسى أطول من حقيقته حيث ينظر الى أسفل نحو الممثلين الآخرين من مستوى أكثر ارتفاعا . ويتم ذلك بمهارة ، وعلى الاخص فى اللقطات المتوسطة والقريبة ، بوقوف الممثل فوق كتلة ما ، أو بوضعه أمام

الآخرين مع امالة زاوية الكاميرة حتى يبدو أطول منهم ·
ويمكن لمهندس المناظر فى الأفلام الروائية أن يصمم المناظر بحيث تتلاقى فى العمق مما يخلق منظورا خاصا يسمح بظهور الممثل ذى الحجم الطبيعى فى المقدمة والممثل ذى الحجم الضئيل أو حتى القزم فى المؤخرة دون أن يظهر الفارق بينهما · ان العين تنخدع بسهولة بالحجم الظاهر للأشياء · ومن ثم يمكن التحريف أو المبالغة فى الحجم النسبى للأشياء كما هو الحال بالنسبة للمسافة ، والمنظور أيضا ·

أما بالنسبة للأفلام غير الروائية ، فالمتبع عادة على عكس ماسبق ذكره ، حيث يجب تحاشى أى نوع من التزوير ، ويراعى ظهور الحجم الحقيقى للأشياء · ومن ثم يجب تصوير الأدوات ، والمعدات ، والآلات مع العامل الذى يستخدمها للكشف عن الحجم النسبى لها · واذا تم تصوير مثل هذه الأشياء فى لقطات قريبة على خلفية ملساء فيجب أن ترتبط بأجسام لها أحجام معروفة ، أو أن نرى يدا تدخل الصورة ، واذا كان من الصعب تحقيق ذلك فلابد من وضعها أمام خلفية ذات أبعاد مألوفة ·

وبغض النظر عن الحجم الحقيقى للأشياء ، فالصور التى تملأ الاطار تعتبر أجسامها أكبر من أجسام الصور التى تكون صغيرة نسبيا داخل الاطار بحيث تلمس حوافه ، كما يمكن أن يبدو الجسم الضخم صغيرا اذا تم تصويره بحيث تمتد حوله مساحة واسعة من الفراغ ·

ويبدو الجبل شامخا اذا تم وضعه عاليا فى الصورة بحيث يظهر جزء صغير من السماء فوقه ، وتبدو مجموعة صغيرة نسبيا من الناس أو الأشياء أو الآلات أكبر من حجمها اذا ملأت الصـــورة حتى تجاوزت حدودها ، مما يوحى بوجود وحدات اخرى اكثر خارج الصورة . ان رؤية جزء ضئيل دون الالمام بالكل لدوائر كهربائية مثلا أو تروس آلات ، يترك انطباعا بأنها كبيرة جدا أو أنها من التعقيد بحيث لايمكن الاحاطة بها كلية دفعة واحدة . والتصوير من زاوية عالية لمجموعة صغيرة من العاملين أثناء عملهم بحيث يملأون مســاحة الصـــورة ، يوحى بوجود مؤسسة ضخمة . ويمكن الحصول على نفس التأثير بعدد محدود من الآلات أو أجهزة العقل الالكترونى أو رفوف الملفات أو غيرها .

ويمكن تصوير شخص أو جسم ما بحيث يبدو أطول من حقيقته بإمالة زاوية الكامرة الى أعلى ، وخاصة اذا احتوت الصورة خطوطا رأسية متوازية تميل الى التقارب فى أعلاها . وتصوير مبنى طويل من زاوية منخفضـــة بعدســة واسعة يجعل المبنى يبدو أطول من حقيقته . واللقطة الذاتية لشخص بزاوية منخفضة من وجهة نظر طفل ، بحيث يملأ هذا الشخص الصورة ، تعطينا نفس التأثير .

وتؤدى الجوانب النفسية الناتجة عن اختيار الحجم

المناسب للأجسام فى الصورة واختيار الزاوية التى تصور منها الى استجابة انفعالية لدى المشاهد اقوى مما ينتج عن ظهورها دون مراعاة لاختيار الحجم والزاوية .
ان اللقطة العامة جدا التى تنظر فيها الكاميرة الى اسفل من زاوية عالية على مجموعة صغيرة من الرواد يشقون طريقهم بصعوبة وسط مساحة واسعة من الارض الوعرة تجسم لنا مايعانونه من صعاب على امتداد طريق طويل شاق . وتميل بعض الافلام الى المبالغة فى استخدام مثل هذه اللقطات العامة جدا او القريبة جدا . وهى لاتميل اليها من اجل التنويع البصرى وحده وانما لدفع المشاهد الى مزيد من الاندماج فى القصة باثارة العواطف . وقد يلجأ صانعو الافلام غير الروائية كذلك الى استخدام مثل هذه اللقطات للحصول على تأثيرات درامية .

التكوين المتكامل وزوايا الكامرة

ENTEGRATE COMPOSITION & CAMERA ANGLES

يجب ان يتم تكوين الصورة من خلال وجهة نظر محددة فى الذهن • فالتكوين المثالى من زاوية معينة قد يبدو فقيرا جدا عندما ينظر اليه من زاوية عكسية • وتمثل هذه الناحية صعوبة خاصة بالنسبة للصور المتحركة حيث يتضمن المشهد ـ أو أية مجموعة من اللقطات ـ تصوير المنظر من زوايا عديدة • ومن ثم يجب أن يتحقق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة معا ، بحيث يأخذ الممثلون ـ كما تأخذ بقية العناصر المصورة ـ التكوين المناسب طوال حركة الكامرة خلال مواصلتها تصوير اللقطات المختلفة التى يتكون منها المشهد •

وعلى وجه العموم نجد أن التكوين الجيد للقطة عامة يتلاءم تماما مع اللقطات الاقرب اذا لم تتغير أوضاع الكامرة بشكل حاد فيما بينها • ولا تحتاج حركة الكامرة نحو الموضوع او حوله الى تغيير العلاقة بين الممثل والخلفية

اذا كان تصميم كل لقطات المشهد قد تم من قبل بعناية أثناء التجارب «البروفات» • ولاشك أن حركة الممثل أو حركة الكامرة أو حركتهما معا لها أهمية كبيرة فى تحقيق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة معا • ذلك أن هذه الحركة قد تكون مصدر قوة للتكوين أو تكون سببا فى اضعافه •

وقد يتحول التكوين الثابت الممتاز الى فوضى عندما يتحرك الممثل أو تتحرك الكامرة أثناء استمرار الحدث، أو عندما تتغير العلاقة بين الممثل والخلفية تغييرا حادا عند الانتقال من منظر الى آخر • ومن ناحية أخرى ، فان الممثل او الكامرة او هما معا قد يتحركان بانسجام خلال تقدم الحدث ، اذا كانت عملية التكوين تتم بصفة مستمرة ، وتتم مراجعة العلاقة بين الممثل والخلفية باستمرار لمواجهة كل ماينشا من مشكلات تكوينية • ولاشك أن مثل هذا التخطيط للحركة يتحاشى تحريك الممثلين داخل حدود المناطق التصويرية الحرجة ويتم تحديد وضعهم بدقة ، وعلى الأخص عندما تتحرك الكامرة نحو الموضوع للحصول على لقطات متوسطة أو قريبة •

وليس من الصعب الحفاظ على مستوى عملية التكوين المستمرة التى توفر الاطار المناسب للممثلين أثناء حركتهم طوال المشهد • وان كانت هذه العملية تتطلب اليقظة الدائمة لمراعاة توفير الأوضاع المناسبة للممثلين

فى كل وقت وضمان سلامة العلاقة بين الممثل والخلفية من الناحية الصورية ، وجودة التكوين بالنسبة للوقفات فى الأوضـاع الاساسية على وجـه الخصوص . ويمكن تحقيق ذلك بصورة متقنة اذا تم من البـداية تحـديد الوضع الاساسى لكل ممثل بحيث يتحقق فيـه التكوين السليم للحصول على أفضل تأثير صورى ممكن . ثم تجرى حركة الممثلين بعد ذلك بين الأوضاع الأساسية .

المنظــور هو مظهر الأشــياء كما يتحدد من خلال أوضاعها والمسافات النسبية فيما بينها ، أو هو مظهر الاشياء كما تبدو متأثرة بحالات الجو الطبيعى المحيط بهــا ٠

ومن ثم يوجد نوعان من المنظور همــا : الخطى ـ والهوائى ٠

المنظور الخطى :

يؤدى المنظور الخطى الى تقارب الخطــوط المتوازية تدريجيا نحو زاوية ما بالنســبة للمشاهد ٠ فالخطوط الأفقية المتوازية مثل خطوط السكك الحديدية تبدو كما لو كانت تلتقى عند نقطة بعيدة فى الأفق ٠ والخطوط الراسية المتوازية ، مثل جانبى بناء طويل ، تبدو كما لو كانت تتقارب من بعضها عندما ينظر اليها المشاهد

الى أعلى أو الى آسفل • والوهم الناتج عن المنظور الخطى الهندسى يساعد المشاهد على تحديد بعد الجسم المعروف الحجم • كما أن التقارب التدريجى بين الخطوط ـ الناتج عن تضاؤل حجم الاشكال أو الاجسام كلما زاد بعدها ـ يؤدى الى الاحساس بعمق الصورة وتماسكها •

المنظور الهوائى :

يتمثل المنظور الهوائى فى الخفوت التدريجى للضوء وتزايد نعومة الاجسام البعيدة ، وهو ماينتج عن الضباب الخفيف المنتشر فى الجو • وطالما أن حالات الطقس عموما تؤثر على المنظور الهوائى حتى فى الايام الصحوة • فان مظهر الاجسام البعيدة تحكمه حالة الجو المتاحة أثناء النظر اليها بالعين المجردة أو من خلال عدسات الكامرة •

كيف تضاعف من تاثير المنظور :

من الممكن مضاعفة الاحساس بالمنظور عن طريق الاستخدام الفنى لوضع الاشياء أو استغلال امكانيات الكامرة أو هما معا • ويتم ذلك بمراعاة مايلى :

عليك باختيار زوايا الكامرة التى تصور أكبر عدد من مستويات أو وجوه الموضوع • صور من زاوية واخرى حتى يمكنك تغطية كل من واجهة الجسم وجوانبه واعلاه واسفله للحصول على أقوى تكوين ممكن •

وعليك بالتوفيق بين اختيار زاوية الكامرة والبعد البؤرى للعدسة للحصول على اكبر تقارب تدريجى بين الخطوط دون تشويه الصــورة • ويمكن اختيار اقصر المــدسات فى بعدها البؤرى (وليس من الضرورى ان تكون عدسة واسعة) للحصول على منظور خطى واقعى تؤدى خطوطه المتلاقية الى توجيه عين المشاهد الى نهايات بعيدة فى المنظر • وتستخدم العدسات الواسعة للحصول على تأثيرات خاصة فقط عندما ترغب فى الحصــول على تقارب تدريجى بين الخطوط أكثر من المعتاد •

ضع الممثلين والاكسسوار والاثاث وغيره من اشياء بحيث تتداخل الأجسام ــ نوعا ما ــ فى بعضها • ذلك أن التداخل يكشف عن العلاقات المكانية فيما بينهما بصورة بسيطة وفعالة • والاشكال او الاجسام المعزولة يصعب معرفة بعدها عن الكامرة • وان كان من الممكن معرفة بعدها على اساس معرفة احجامها • ولما كان من الصعب تقدير احجام الاشكال غير المعتادة ، عليك ان تضع الاجسام غير معروفة الحجم خلف الاجسام الاخرى ــ بحيث تتداخل معها ــ حتى لاتترك آية ريبة فى ذهن المشاهد عن أيهما الاقرب الى الكامرة •

عليك بتحريك الممثلين او الكامرة او هما معا بحيث تخفى مرة وتكشف اخرى عن الممثلين او الاجســام او قطع الاثاث الاخرى داخل الديكور • ومن الافضل ان

يتحرك الممثلون بين غيرهم من الممثلين على ان يتحركوا امامهم • او ان يتحرك الممثلون بين قطع الاثاث او خلفها • وكذلك الحال بالنسبة لاعمدة المصابيح والمكاتب وغيرها من اجسام ، بحيث يختفى الممثل جزئيا على فترات متقطعة خلال مسيرته من مكان الى آخر داخل الديكور •

وعليك أن تحرك الكامرة بحيث تصور من خلال الاجسام الامامية او مارة بها • وذلك عند متابعة الكامرة للممثلين أو فى حركتها حول الديكور • وتداخل الأجسام فى هذه الحالة يؤدى الى منظور متحرك تتنوع فيه حركة الاجسام الموجودة على مسافات مختلفة من العدسة ، مما يكشف للمشاهد عن وضع وبعد مختلف الممثلين والاجسام داخل الديكور •

ويفضل أن تتجه حركة الممثلين أو العربات نحو الكامرة أو بعيدة عنها ، على أن تتجه فى خط مستقيم بعرض الشاشة • ذلك أن الصورة التى تتضاءل أو تتزايد فى حجمها خلال حركتها تخلق شعورا بالعمق المكانى وطول المسافة • اما الصورة التى تمر بعرض الشاشة فانها تظل على حجمها خلال حركتها • واذا كان من الضرورى أن يمر الممثل أو تمر العربة بعرض الشاشة ، فحاول أن تميل بزاوية الكامرة قليلا • حاول الحصول دائما على تغيير فى حجم الصورة ـ ولو قليلا ـ من خلال تقدم أو تراجع الممثل أو الجسم المتحرك عندما يمر عبر الصورة •

وتجنب التصــوير فى ضــوء مسطح ســواء كان التصوير داخليا او خارجيا • فالاضاءة الخالية من الظلال تؤدى الى تسطيح المجــال ، وفقدان الأجسام ملمسها • كما تمنع عزل الأشكال والأجسام عن بعضها • ومن ثم يجب أن تستخدم اضاءة جانبية أو أية اضــاءة أخرى توفر مساحة من الظلال تضفى الأبعاد الثلاثة على الأشكال والديكور •

وعند اضــاءة المنظر الــداخلى يجب مراعاة توفير سلسلة من مستويات الاضاءة المتباينة فى الصورة عن طريق درجات مختلفة من النور والظل • وتضــمن مثل هــذه الاضاءة المتنوعة جــودة الصــورة من مقدمتها الى خلفيتها بالنسبة للممثلين والديكور معا • وفى التصوير الخارجى ، حاول أن تكون الخلفية أكثر اضــاءة للحصول على امتداد اكبر للمنظــور • ويمكن الحصــول على نفس التأثير فى التصــوير الداخلى برفع اضــاءة الخلفية قليلا لدفع عين المشاهد الى النظر بعيدا داخل الديكور •

الخلفية

BACKGROUND

يتحمل منتجو الافلام الروائية نقل العاملين بالفلم والمعدات اللازمة لمسافات بعيدة قد تمتد آلاف الأميال من أجل توفير خلفية لاحداث قصة الفلم • وتلجأ الافلام الدرامية الطويلة الى استخدام خلفيات داخلية وخارجية للافادة منها في تدعيم سرد القصة •

ومن الملاحظ أن مصوري الافلام غير الروائية لايهتمون غالبا بمراعاة الافادة الكافية من الخلفيات أثناء عملهم • وكثيرا مايتعمدون التخلص منها أو يسيئون استخدامها • ونضرب مثلا على ذلك تجاهلهم المتكرر للخلفيات داخل المصانع بقصد تجنب مشكلات الاضاءة أو الصوت • ويرجع السبب في اساءة استخدام الخلفيات في الاماكن الخارجية الى عدم فهم المخرج أو المصور لأهمية الخلفية في تدعيم الممثلين وتقوية الحدث •

وعلى قدر الامكان ، يجب أن يتوفر للخلفية علاقة وثيقة بالحدث حتى تسهم في اضفاء الحيوية والاصالة

والواقعية على القصة • فالموضوعات الصناعية يمكن أن تدور على خلفية من الآلات ، والموضوعات الريفية على خلفية من المزارع ، وتدور أفلام الطيران على خلفية تصور الحركة داخل المطار • ويجب أن يتم اختيار زاوية الكاميرة وتحديد الحركة داخل الصورة بحيث يتحرك الممثلون أمام خلفية تكشف عن طابعها الخاص ، سواء كانت حقل بترول أو مصنعا للصلب أو حديقة ملاهي ، أو تعبر عن نظام التجميع في العمل ، أو تصور محصولا للقمح • وبذلك يتم الربط بين الحدث في المقدمة وما يجري في الخلفية • ونحصل على مجال أوسع من الرؤية • ونضيف عناصر تصويرية مهمة • ونخلق الشعور بوجودنا هنا في هذا المكان •

ان الافلام التسجيلية التي يتم تصويرها في الاماكن الواقعية ترتفع نسبة فاعليتها بقدر ماتوفره من عناية في اختيار الخلفية المناسبة وابرازها • والخلفية الجيدة هي التي تذكر المتفرج على الدوام بأن القصة تدور فوق صفحة المياه مثلا أو داخل مصنع للصلب أو معمل للطاقة النووية •

والخلفية في المناظر الداخلية لها نفس أهميتها في المناظر الخارجية ومن ثم يجب أن تختار بدقة • ونضرب مثلا على عدم الدقة مشهد انتاج صناعي يستخدم فيه الصوت مع الصورة على خلفية غير مميزة • ان معالجة من هذا النوع تؤدى الى اضعاف القصة بدلا من تدعيمها •

وفي هذه الحالة يفقد المشاهد التماس المعنى الحقيقي للمكان • ولايكفي تصوير اللقطات الاساسية العامة للمكان الطبيعي ، ثم نعود الى خلفيات مسطحة فى وسط القصة لمجرد أنه من السهل استخدامها • ذلك أن مثل هذه المناظر يمكن تصويرها فى أى مكان •• ولا حاجة لنا اذن بالسفر الى المكان الطبيعى وتكاليفه الباهظة ، ونكتفى بالتصوير على خلفية من الحوائط أو الاشجار والسماء •

قد يتطلب الامر أحيانا عزل الممثلين على خلفية من السماء أو خلفية أخرى غير مميزة ، اذا كان المطلوب التركيز على الحدث أو الحوار مع عدم وجود أى عناصر مشتتة للانتباه • وتتزايد أهمية هذه الحالة كلما اقتربت الكاميرا أكثر وكان المطلوب من الجمهور انتباها كاملا لمجموعة صغيرة من الممثلين أو ممثل واحد • فالخلفية لاتكون على الاطلاق أكثر أهمية من حركة الممثل أو الحوار ، والا سرقت الانتباه وأفسدت العرض • ويجب أن تتوازن مع المقدمة بأن تظل خلف الحدث • ولا تفرض نفسها عنوة على الممثلين أو الحدث فى المقدمة ، أو تشتت انتباه الجمهور بأى شكل من الاشكال سواء بالحركة أو اللون أو غيرهما •

ولابد من وضع الممثلين بحيث يبدو الفصل واضحا بين الخلفية ومايجرى فى المقدمة • فالشكل أو الجسم المتماثل مع الخلفية فى اللون أو درجة الاضاءة بحيث

يمتزج بها يؤدى الى تسطيح الصورة • ولاشك أن عملية الفصل بين عناصر الصورة بالمؤثرات الضوئية عن طريق تباين درجات الضوء أو تميز اللون ، تمثل عاملا مساعدا مهما — وعلى الأخص فى اللقطات القريبة — حيث يجب تمييز رأس الممثل عن خلفية الصورة • وبتحريك الكاميرة بضعة بوصات الى أعلى أو الى أسفل أو الى أحد الجانبين ، نستطيع الحصول على مستوى أفضل من العلاقة بين الخلفية والمقدمة بتحاشى الخطوط والاشكال المزعجة التى تقطع جسم الممثل أو رأسه •

وقد لايستدعى الأمر أكثر من استبعاد أو تجنب حافة أحد الأجسام أو جزء صغير من مصدر ضوئى مثل نافذة أو غيرها مما يشتت الانتباه • ذلك انه لابد من التخلص على الفور من أية حركة أو أى جسم أو أى تأثير لونى يقلل من تركيز المشاهد أو يجذب اليه الانتباه دون مبرر •

الاطار

FRAMES

يتكون الاطار احيانا من أحد العناصر المصورة في المقدمة • وقد يحيط هذا العنصر بالصورة كلها أو بجزء منها • ومن هـذه الاطـارات المتـداولة التى تفي بالغرض : الاقواس ، والنوافذ ، والمظلات ، والابواب ، ومصابيح الشـوارع ، وأبراج الاجـراس ، واعمـدة الاشارة ، والفتحات الخاصة مثل الفتحات الموجودة فى جانب السفينة أو الطائرة ، وقضبان الحـديد المتماسكة، واسوار النباتات ، والأروقة ، والأعمدة والكبارى ، او جزء من جسم ضخم مثل جناح طائرة ، او فرع شجرة او ماسورة مدفع • كل ذلك وغيره مما يصلح ان يكون اطارا تشكيليا ، يحتوى الحدث ، ويمنع عين المشاهد من الشرود خارج الشاشة •

ولا يصح أن يكون الاطار من هـذا النوع متساوى الابعـاد لكل الجـوانب الا اذا كان دائـريا أو متماثلا تماما • ويكون الاطـار أكثر جاذبية اذا تم تصـويره بزاوية ٣/٤ بدلا من تصويره بزاوية قائمة ؛ فالتصوير بزاوية ميل خفيفة يكشف عن عمق الصورة كما يمنحها الصلابة ، ولاتبدو الصورة كما لو كانت مصنوعة من

ورق مقلو . وتفيد الاضاءة الجانبية الخلفية أو حتى الاضاءة الخلفية الكاملة فى الحصول على نوع من البقع الضوئية فى مواجهة الكاميرة مما يدعم الخطوط العامة للاطار فى المقدمة . كما تمدنا بظلال طويلة تضفى الاحساس بالعمق على المنظر . وتعمل الاضاءة الخلفية أيضا على اضاءة حواف الاطار وتعزله عن بقية محتويات المنظر البعيدة عنه .. وبالنسبة لأوراق الشجر والاجسام الاخرى التى تسمح بمرور الضوء من خلالها ، تضفى عليها هذه المعالجة قيما جمالية خاصة . ويقوم الاطار نفسه ـ فى كثير من الاحيان ـ بدور المظلة لحماية العدسة من آشعة الشمس المباشرة .

متطلبات الاطار :

لابد وان يكون الاطار مناسبا حتى لايقلل من قيمة الموضوع الأساسى . وليس من الصعب تحديد الاطار الملائم . فالاطارات غير الملائمة هى عادة الاطارات المفتعلة . ان المبالغة فى ابراز الاطار تؤدى الى تشتيت الذهن . ومن ثم يجب مراعاة تجنب الاطارات المعقدة أو غيرها مما يستأثر بانتباه المشاهد . وعلينا أن نتذكر دائما بأن الموضوع هو جوهر الصورة ، والاطار هو مجرد عامل مساعد من عوامل التكوين .

ضرورة فصل الاطار :

يجب أن يتوفر الفصل الواضح بين الاطار والموضوع

الاسـاسى والخلفيـة • والخلط ـ النـاتج عن تمـاثل اللون أو درجاته أو التماثل فى تأثيرات الضوء ـ يؤدى الى فقدان الفصل الضرورى بينها للحصول على صـورة واضحة • ومن ثم يجب عـدم تصوير الاطـار باضـاءة امامـية مسـطحة والا فـانه يكتسـب نفس القيمـة الضوئية الخاصة بالمنظر الاساسى فيختلطان ، وانما يجب أن يصور الاطار باضاءة خافتة أو نصف خافتة أو ان يكون مظللا جزئيا •

واذا لم يكن من الممكن تجنب الاضـاءة الأمامية ، أو كانت مطلوبة للحصـول على اللون • فمن الممكن فى هذه الحالة استخدام فرع شجرة أو حاجز ما لاضافة قدر من الظلال ، وبذلك يتم قطع مساحة الاطار مع تقليل درجة اضاءتها •

والاضاءة الجزئية للاطارات الموجودة فى المقـدمة تكون أكثر فاعلية فى الفلم الملون عنها فى الفلم غـير الملون (أبيض واسود) ، حيث تؤدى الى انخفـاض ناعم للتعريض يضفى مسحة زرقاء • وبذلك نحصل على لون كاذب للاطار يخلق تباينا بينه وبين الموضوع الاساسى والخلفية المعرضان تعريضا صحيحا • ومن المسلم به أن التعريض يقـدر أصـلا بالنسـبة للموضوع الاسـاسى لا الاطار •

الاطارات الجزئية :

عندما يتعذر الحصـول على اطـار شـامل • يمكن

استخدام اطارجزئى يحيط بأعلى الصورةوأحد جانبيها.
ولا يصح فى هذه الحالة استخدام جزء من فرع شجرة مثلا أو أى جسم آخر بشكل مطلق . اذ لابد من علاقة وثيقة بين الاطار والصورة . ومن ثم لايصح أن يكون الاطار مجرد لجسم معلق فى الفراغ . ومما يضايق الجمهور أن يرى اجزاءا صغيرا جدا من الاطار دون أن يتبين حقيقته .

وتعتبر الاطارات الجزئية عاملا مهما من عوامل التكوين التى تساعد على كسر حدة الاتساع الضخم لمقدمة الصورة الخالية أو السماء العارية من السحب . فوجود حائط منخفض أو شكل من الظلال لأوراق شجرة مثلا + مع الايحاء بوجود الشجرة على جانب المنظر — يضفى الجمال على الرصيف الذى يضيئه نور الشمس الباهت . ومن الأجسام الأخرى التى يمكن الافادة منها فى هذه الحالة : عجلات العربات أو أجزاء من المظلات أو قضبان متشابكة أو نوافذ المشربيات .

وضوح الاطار :

لابد وأن تكون الاطارات حادة الوضوح ، ذلك أنه عندما يكون الموضوع الذى يشغل المقدمة ويحتل الجزء الأكبر من الصورة غير واضح فانه يؤدى الى حالة شديدة من الارتباك . ويمكن بواسطة ضبط البؤرة أو باستخدام جهاز المسافة فوق البؤرية أن نجعل الاطار والموضوع الاساسى يتساويان معا فى حدة الوضوح .

واذا تعذر الحصول على عمق المجال المطلوب ليبقى الاطار والموضوع الاساسى معا على قدمى المساواة فى حدة الوضوح ، فمن الممكن التغاضى عن عدم وضوح الاطار قليلا بشرط أن يكون تعريضه منخفضا أو معتما (سلويت) . وطالما كان عمق المجال المطلوب أكبر من العمق المعتاد فمن المفيد استخدام العدسة الواسعة ، وان كان من الضرورى استخدام العدسة المقربة (التليفوتو) أحيانالتصوير اطار قريب فى المقدمة مع تكبير موضوعات تقع على مسافة بعيدة . واذا كان الموضوع صغيرا جدا بالنسبة للاطار نفسه فيمكن أن نجعل الموضوع يبدو أكبر بوضع الكامرة بعيدا فى الخلف مع استخدام عدسة ذات بعد بؤرى طويل .

حركة الاطار :

ان الحركة الشديدة للاطارات مثل حركة أفرع شجرة تعصف بها الرياح أو رفرفة المظلات أو رقص الاوراق .. لابد من تجنبها . لانها تقلل من أهمية الموضوع الرئيسى . ومن المسموح به أن تتحرك الكامرة نحو الاطار أو بعيدا عنه أو تمر عبره على شرط أن يظل الاطار نفسه ثابتا . واللقطة الاستعراضية البطيئة أو لقطة المتابعة البطيئة المأخوذة بالعربة تكون أقوى تأثيرا اذا استطاعت الكامرة فى حركتها البطيئة نحو الموضع المطلوب ـ وهى تتابع جسما متحركا ـ أن تنتهى باطار جيد التكوين . ويمكن سحب حاملة الكامرة (الدوللى) الى الخلف فى لقطة متابعة حتى تمر من خلال بوابة أو

قوس ، مما يمكن اتخاذه اطارا للمنظر . وعن طـريق كاميرة متحركة ـ داخل سيارة أو قطار ـ يمكن اتخاذ فتحة نفق بعيدة اطارا للصورة ، وتتسع الفتحة تدريجيا كاشفة عن المزيد والمزيد من المنظر الى أن يملأ المنظر المحدد بالاطار كل الشاشة . ومما يجدر التحـذير منه أن حركة الكاميرة العرضية التى تمر باطار من الخطوط العمودية القريبة منها ،قد تؤدى الى هزات مزعجة للعين .

الاطار يساعد على سرد القصة :

ان اتخاذ جناح الطائرة الضـخمة مع جسـمها على الارض كاطار لمنظر مجموعة من المسـافرين يعنى فى الحال سفرا سريعا الى أماكن بعيدة . والكوبرى الذى يكون بمثابة اطار لمنظر المدينة البعيدة قد يعنى الابحار بالجمهور عبر امتداد من المياه نحو قلب المنظر . ويمكن أن يمثل ظهـر القـارب المغطى اطـارا للميـناء الذى تقبل عليه السفينة من بعيد . ومداخن المصنع السوداء وهى تقذف بدخانها حين تتخذ كاطار لرافعة تتأرجح على بعد ، توحى على الفور بالجو الصناعى . وفرع الشجرة الطويل المتدلى باسترخاء على السور عندما يكون اطارا لديكور مزرعة قد يعنى جو القرية المريح . والصـورة التى تتكون من قوس يمثل اطارا لابرشية اسبانية قديمة تطرح أمامنا عمارة العالم القديم فى لقطة قريبة وعامة معا . وسلسلة من الاقواس الممتدة فى العمق تخلق ايقاعا سارا من خلال تكرار الخطوط المتلاشية التى تمدنا بمنظور خطى متماسك يدعم الاحساس بالبعد الثالث .

التكوين الدينامى

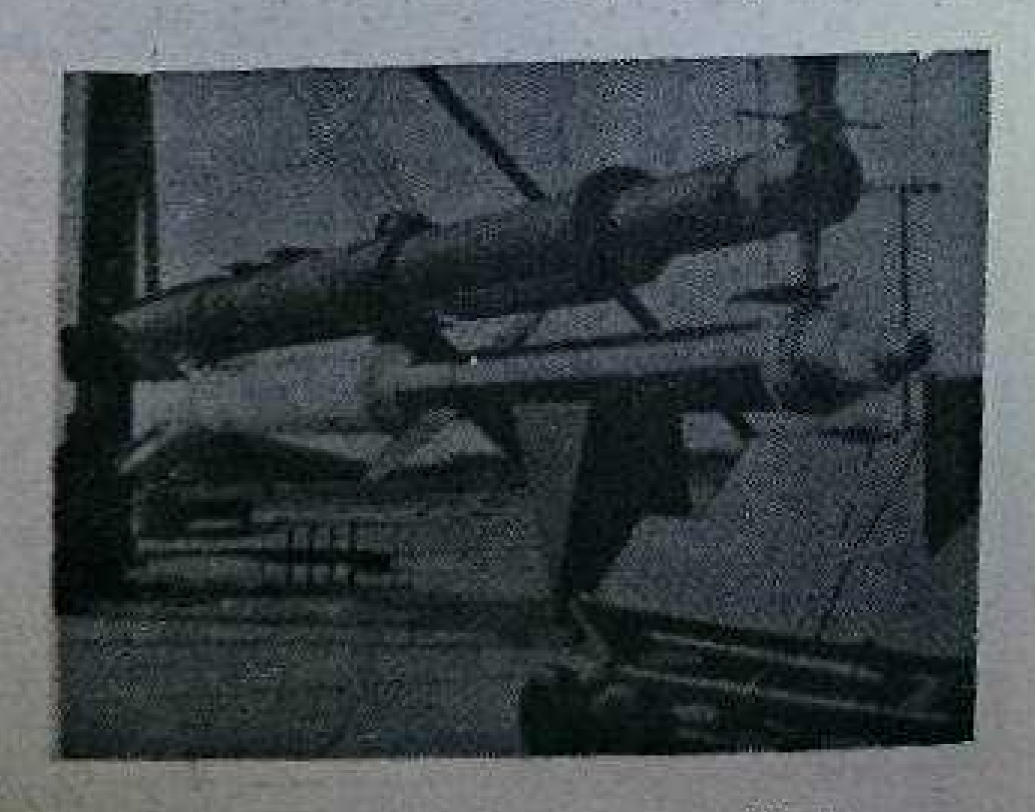
DYNAMIC COMPOSITION

التكوين الدينامى هو التكوين الذى ينتاب عناصره الساكنة تغيير مفاجىء • ويستخدم هذا التكوين عندما يكون من المطلوب الحصول على تأثيرات الشعور بالمفاجأة أو الخطورة • وفى هذه الحالة قد تتحول المناظر الهادئة الى حياة صاخبة ، أو أن تصبح المناصر الساكنة فجأة عناصر ذات فاعلية دراميــة • وقد يضطرب المنظر الهادىء بجسم يقترب أو موضوع ينفجر أو يسقط أو يندفع أو يتأرجح داخل الصورة • ويعتبر هذا التأثير التكوينى المروع عن طريق المفاجأة من التأثيرات المألوفة فى أفلام الغرب حيث تظهر أعداد غفيرة من الهنود فجأة من خلف الصخور •

ويمكن استخدام الأجسام المتحركة استخداما ديناميا بطرق عديدة كان تندفع عربة فى طريق زراعى من أحد جوانب الصورة • أو أن تنطلق عربة نقل من أسفل الصورة الى أعلاها • أو أن تسقط طائرة من أعلى الصورة



(٣٥) يسود الصورة هذا المحارب الهندي لأنه في المقدمة . كما تم تصويره بزاوية منخفضة عن مستوى العين . قارن بين حجمه النسبي وبقية أحجام الشخصيات الأخرى تجد انه يشغل وحده أكثر من ثلث مساحة الصورة . لاحظ ايضا أن ضبط البؤرة المختار يساعد على الاستحواذ على انتباه الجمهور .

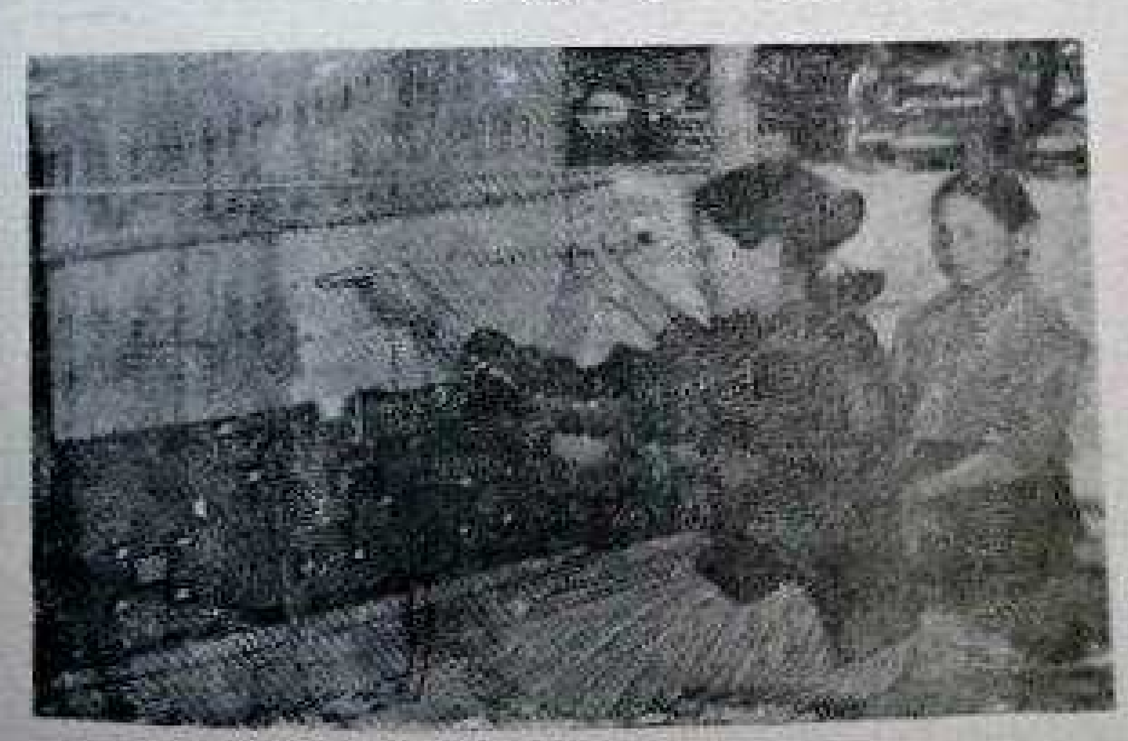


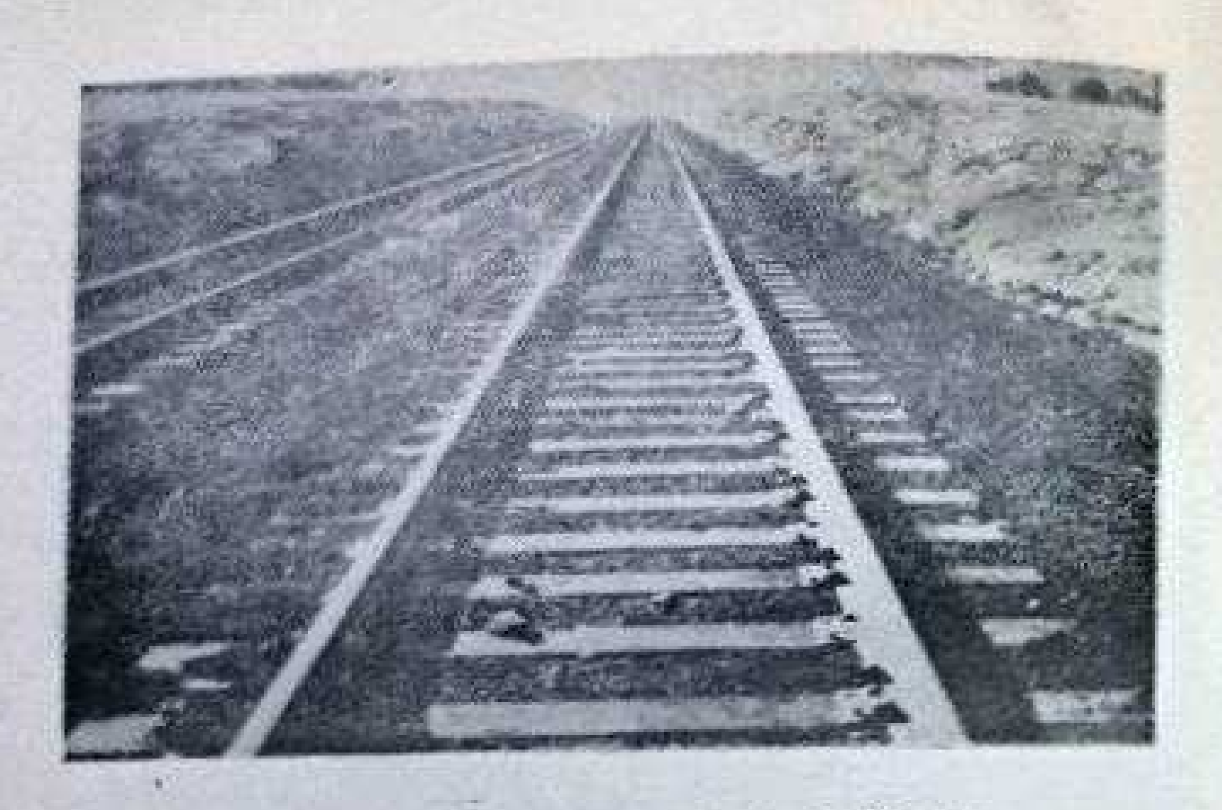
(٣٦) التصوير بزاوية لهذا الصاروخ يقدم لنا تكوينا جذابا بسبب تأثير العمق الناتج عن الخطوط المتلاقية

الى أسفلها ثم ترتد كالكرة على الممر بينما هى تهدر بعيدا عن الكاميرة • ووضع مشهد سلام هادىء داخل اطار جرس أحد الأبراج قد يروع عيون المشاهدين وآذانهم فجأة اذا كان الجرس يتارجح فى لقطة قريبة ويدق بصوت مرتفع • وللحصول على تأثير للتكوين الدينامى أيضا يمكن أن ننتقل فجأة من لقطة عامة لروافع البترول مثلا الى لقطة قريبة لذراع مضخة تتأرجح الى أعلى • ويكون التكوين الدرامى أكثر فاعلية ـ عموما ـ عندما يتم حث الجمهور على التركيز أولا على منظر هادىء لمدة ثانية أو ثانيتين ، ثم يظهر الموضوع المتحرك فجأة قريبا من الكاميرة • ويتطلب هذا النوع من المعالجة السينمائية أقصى قدر من الحرص بحيث لايستخدم الا عند الحاجة فى المواقف الدرامية • وعندما يؤدى منظر هادىء الى استرخاء الجمهور أو شعوره بالملل ربما يقتضى الامر اللجوء الى التكوين الدينامى بادخال حيلة سينمائية قوية مفاجئة تعيد الى الجمهور يقظته •



(٣٧) ان تغيير زاوية الكاميره فى اللقطة العليا الى ما هى عليه فى اللقطة السفلى يؤدى الى تكوين افضل لنفس المنظر ، حيث يجعلنا نرى وجهى الطفلة والمرأة الهندية معا ، ولا يخفى عنا عمل اليدين ويكشف عن السجادة بوضوح . كما تؤدى الزاوية الجانبية فى هذا التكوين الى تلاقى الخطوط وتداخل الأجسام فى العمق بدلا من وضعها على مستوى واحد من العمق على الشاشة .

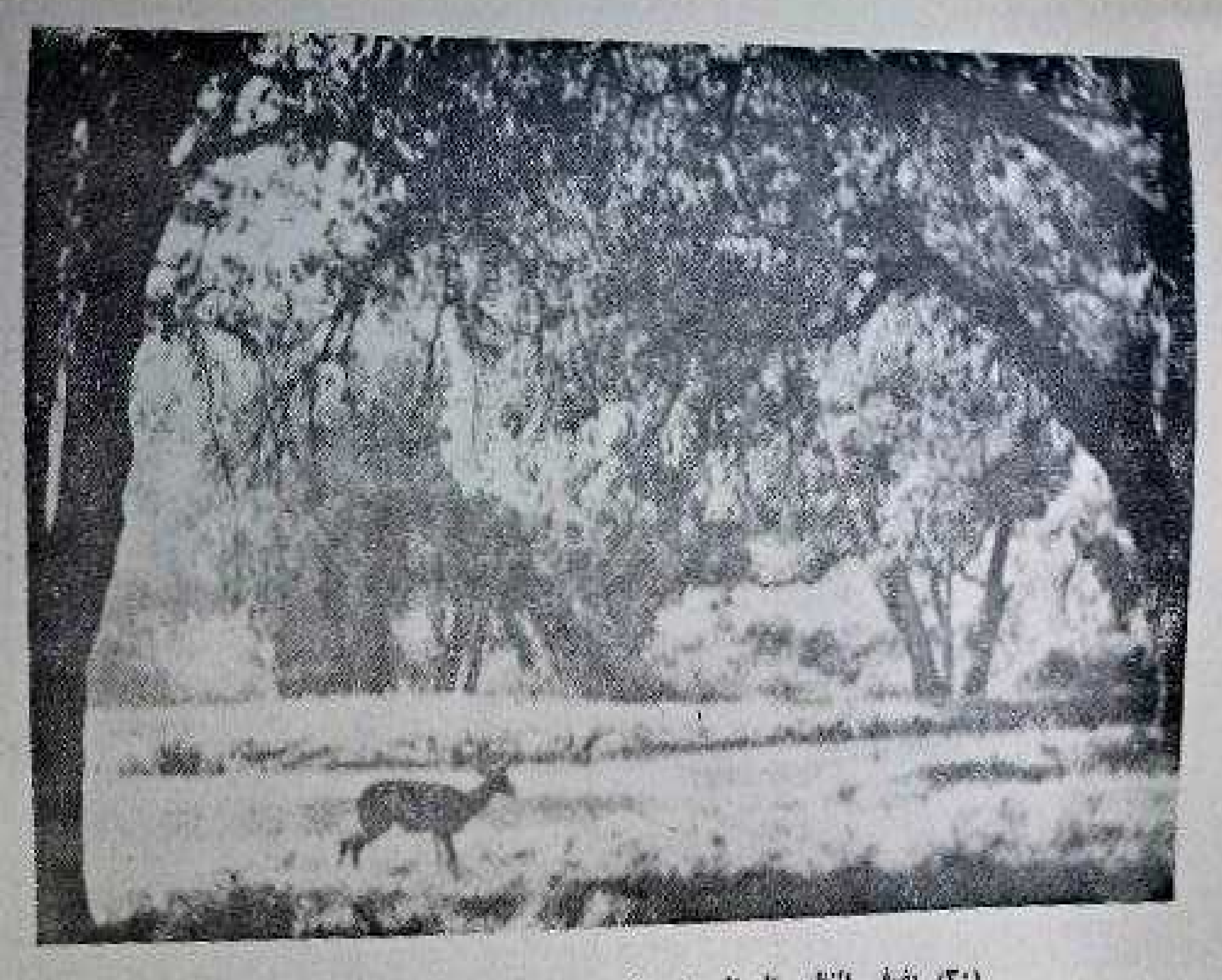




(٢٨) الخطوط الأفقية المتوازية (الممتدة على الأرض) مثل خطوط السكك الحديدية ، تبدو كما لو كانت تتلاقى بعيداً في الأفق .



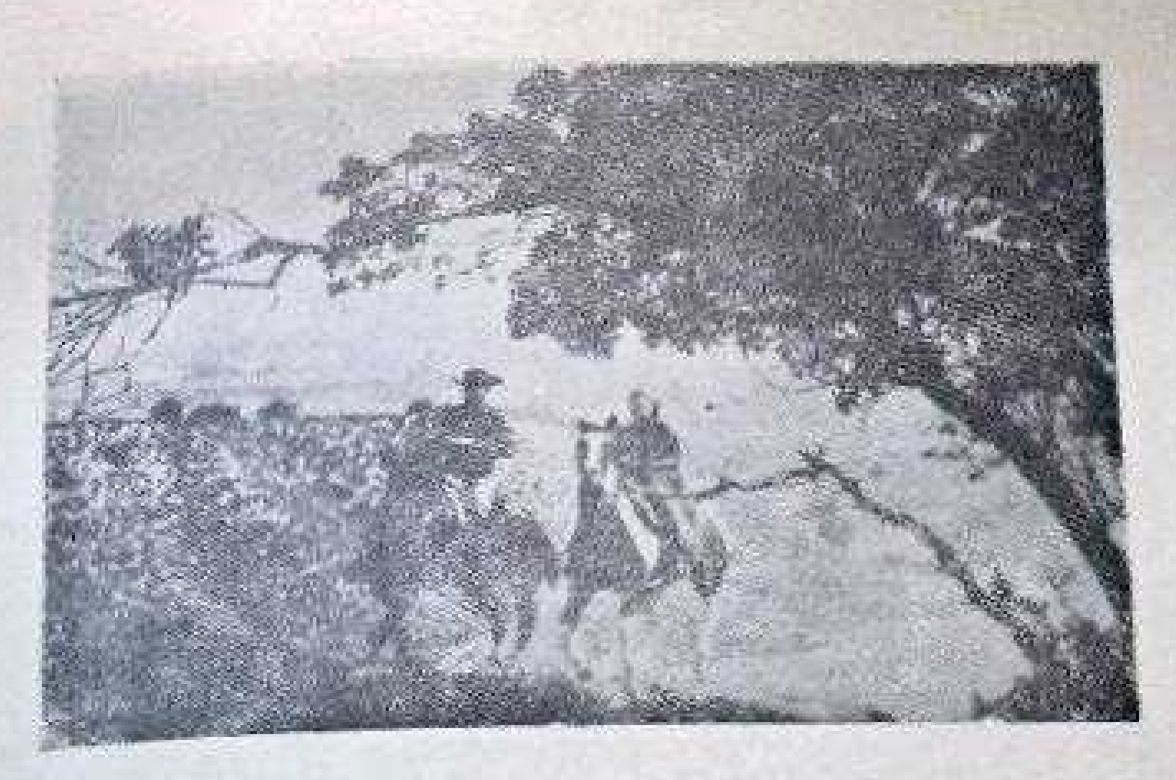
(٢٩) عند تصميم التكوين ، يحدد للممثلين أولاً أوضاعهم الرئيسية ، ثم تكون الحركة بين هذه الأوضاع .



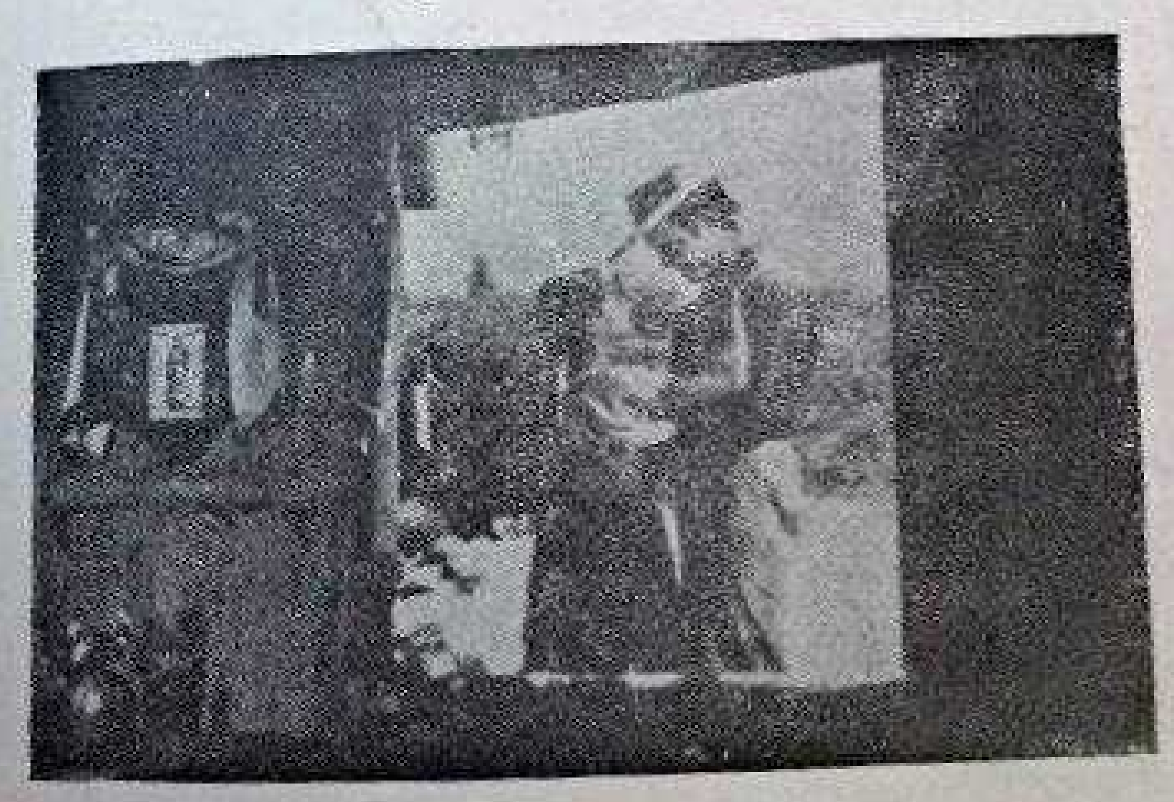
(٣٠) يضفي المنظور الهوائي على هذا المنظر للحياة البرية نوعا من الشفافية حيث تمدنا أوراق الشجر البعيدة ـ الأكثر اضاءة ـ بخلفية ناعمة ، في مقابل الاضاءة الحادة والعتمة للأشجار وأنثى الظبي في المقدمة .



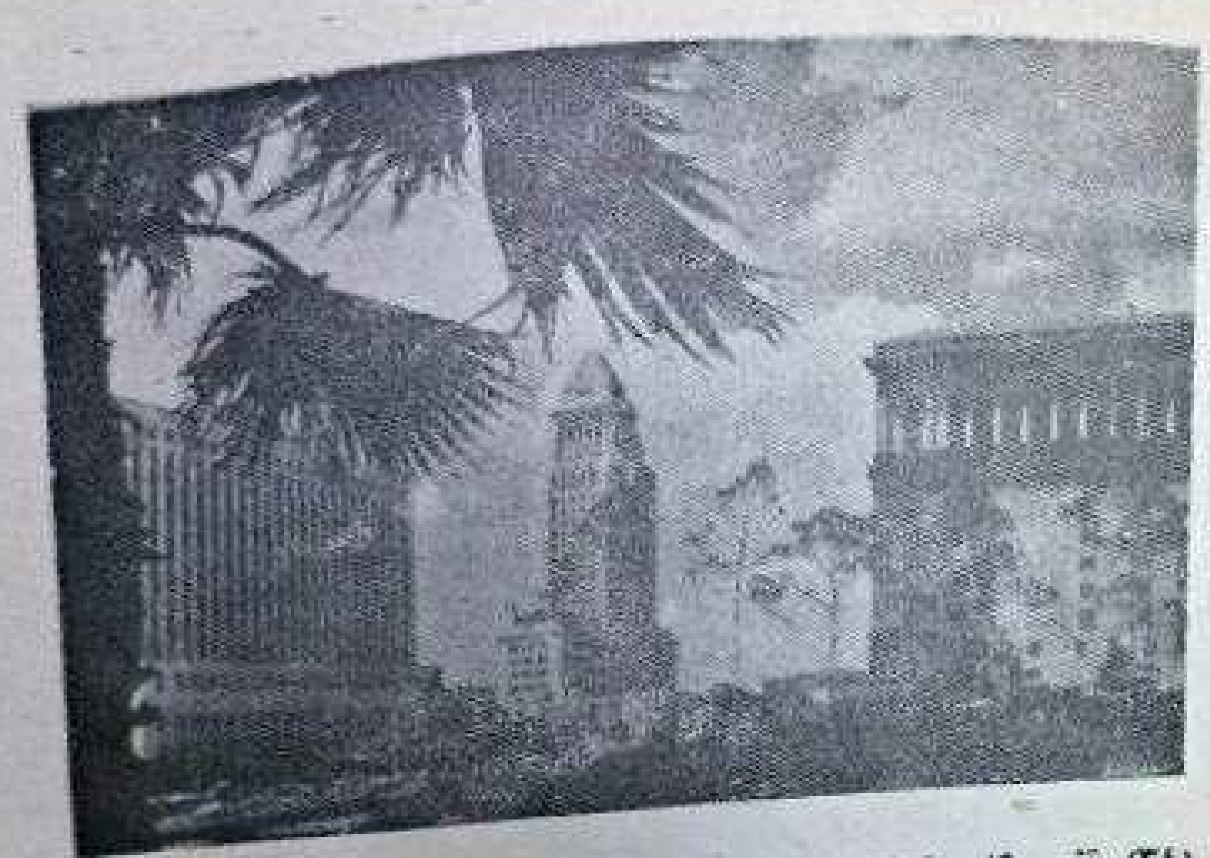
(٣٦) ان تصوير زاوية فوق اخرى كما فى هذا المنظر ، ينتج عنه تشكيل خطى جذاب . يزيد من جاذبيته وجود الجسم النصف مظلل (نصف سلويت) فى المقدمة والاضاءة الجيدة للممثلين ، ومستويات الاضاءة المتباينة لمختلف محتويات المنظر .



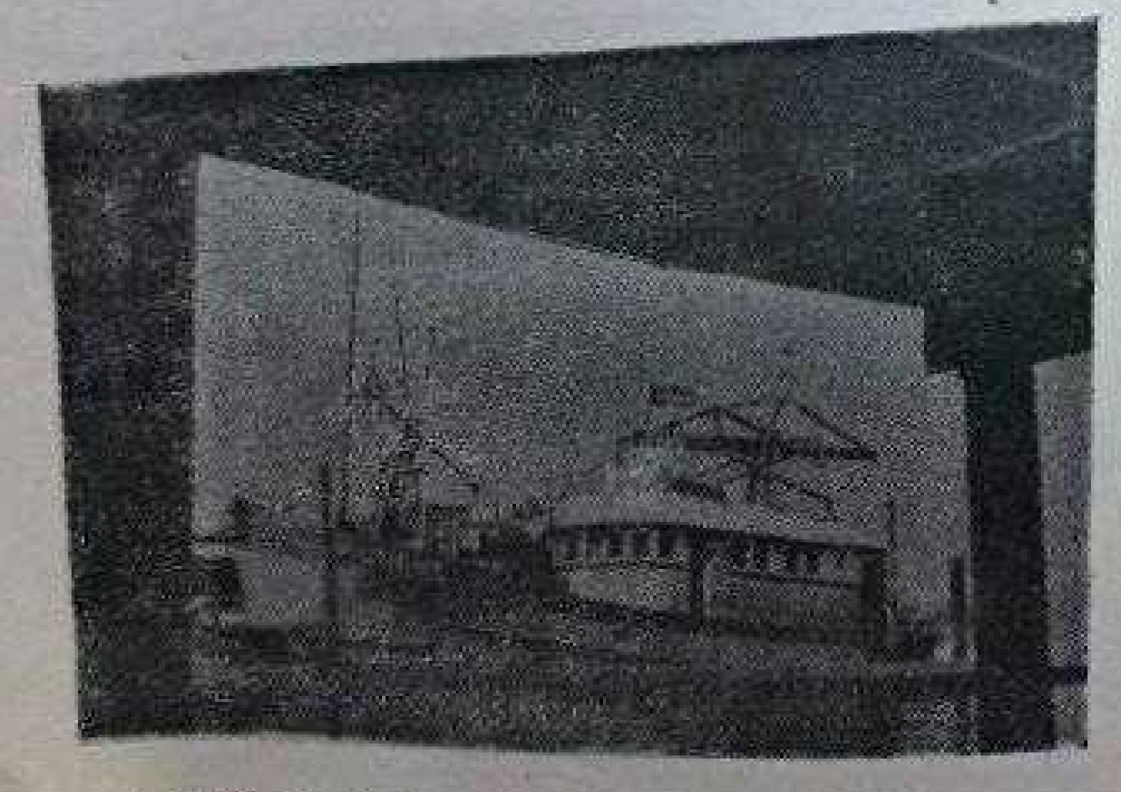
(٣٢) يشكل فرع الشجرة الممتد
اطارا صوريا فى المقدمة للفارسين .



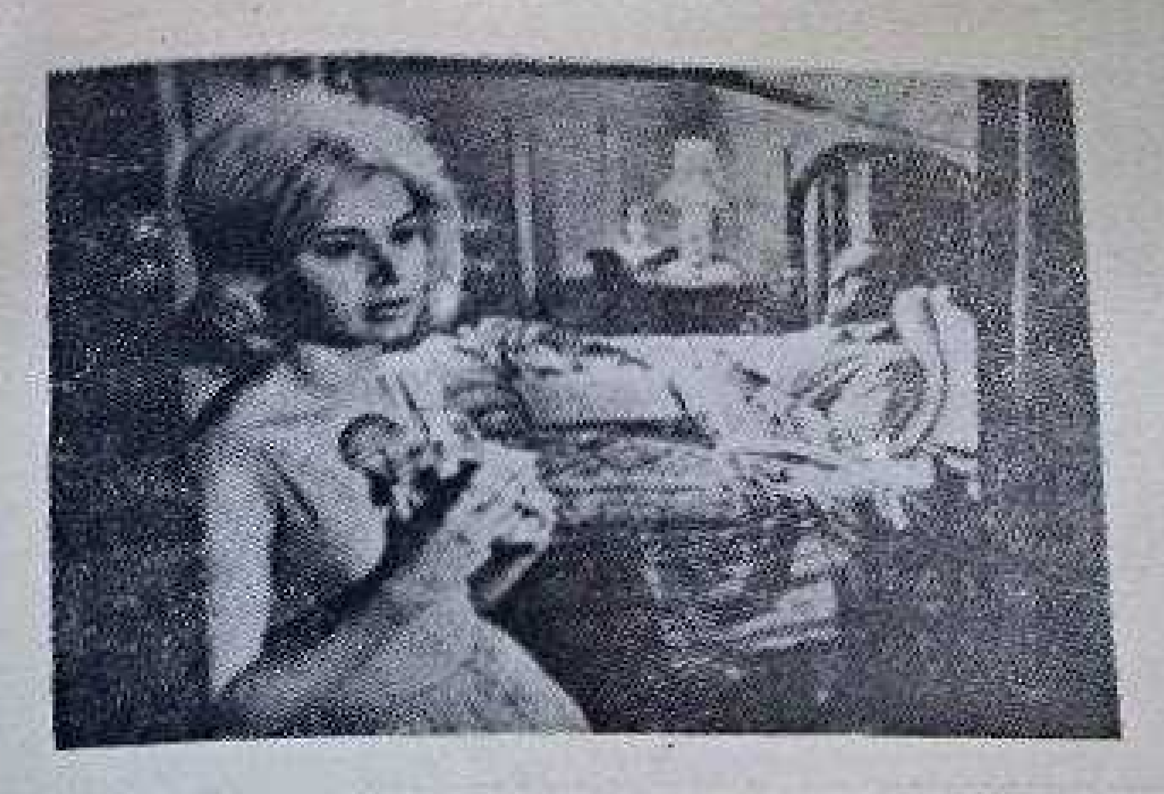
(٣٣) ان اطارا داخليا مثل هذه النافذة المفتوحة
يمكن استخدامه لمصر المنظر الخارجى .



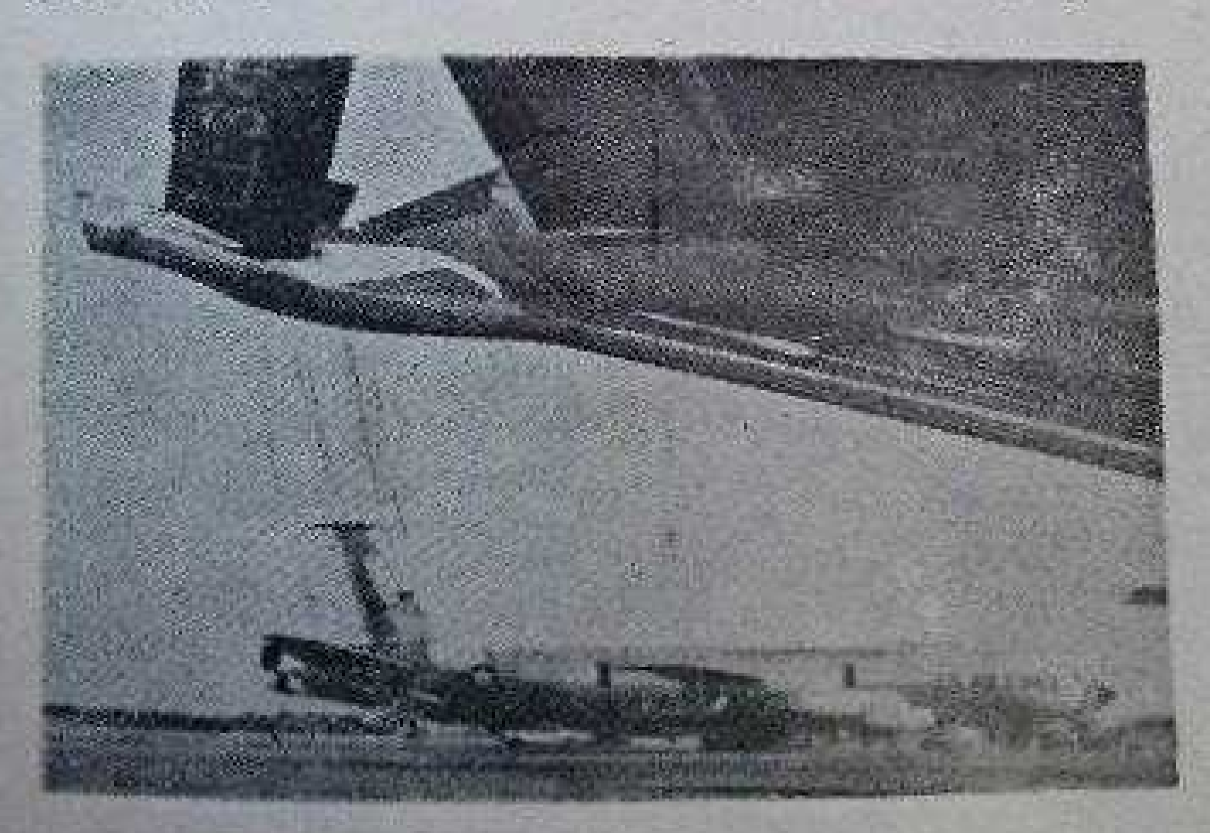
(٣٤) تشـــكل النخلة فى المقدمة اطارا للمبانى البعيدة وتوحى بالمناخ الحار .



(٣٥) يمثل هذا الجسر فى المقدمة اطارا ممتازا للسفينة الراسية .



(٣٦) ان تضييق عرض الشاشة باطار من جانبى الباب يؤدى الى خلق تأثير الحصار الذى يعبر عن مشاعر الزوجة الشابة نحو زوجها المريض



(٣٧) يشكل ذيل الطائرة فى المقدمة اطارا لطائرة اخرى فى لقطة عامة . وبالنسبة للاجسام المتحركة عموما يفضل الاستعانة باطار فى المقدمة يغطى مساحة السماء الزائدة .

التكوين المشوق

SUSPENSEFUL COMPOSITION

من الممكن أن يكون التكوين المشوق عاملا مساعدا مهما من عوامل سرد القصة • والتكوين المشوق هو التكوين الذى يختفى فيه الحدث المهم أو ينعدم وجوده أو يطول غيابه قبل أن يظهر • فبينما يتحرك الشرير خلف مجموعة من الصناديق كى ينقض على البطل ، لايرى الجمهور سوى حركة أفقية بطيئة على الصناديق دون الاشارة الى المكان الذى سيجرى فيه الحدث • أو أن تسقط طائرة الانقاذ فى الوادى عندما تشرع فى الطيران بسبب شدة قصر الممر ، ولكنها لاتلبث أن تسترد قدرتها على الطيران • وفى هذه الحالة يمكن أن يتم التكوين المشوق بتصوير الطائرة من المؤخرة بحيث تبدو وهى تشرع فى الطيران ثم تسقط من الصورة • ولمدة بضع ثوان مؤلمة لايرى الجمهور سوى سماء خالية ثم تعود الطائرة عندئذ الى الصعود فى المنظر من جديد •

ويمكن استغلال نفس الحيلة فى الحصول على تكوينات

مشوقة بمجموعة متنوعة من اللقطات الخالية فى مشهد صراع بين اثنين مسلحين من الرجال • حيث يسقطان من الاطـار خـلال صراعهمـا دون أن تتبعهما الكامرة الى اسفل ، وتظل على الاطار الخالى منهما لعدة ثوان • وفى هذه الحالة تكون اللقطة مسموعة ، وبالتالى يظل الجمهور على شـوق الى ان يتحقق النصر • ويطـول التشويق فى اللقطـة التقليدية التى تصـور البطلة وهى تتردد فى الصعود الى القطار مع البطل أو عدم الصعود تاركة اياه، حيث تتحول الكامرة الى الجهة المقابلة ويرحل القطار تماما قبل أن يعرف الجمهور قرارها من خـلال وجودها على رصيف المحطة أو عدم وجودها •

ومن الممكن أن يثير الفلم الصناعى شـوق الجمهور باظهار المادة الخام وهى تدخل من احدى أطراف الآلة ثم تتبع الكامرة عملية التصنيع من الخـارج ، بينمـا يبقى الناتج سرا الى أن يظهر فى النهاية • ويمكن اسـتخدام زاوية الكامرة بحيث لاتكشف عن طبيعة المكان الى أن يتم الكشف عنه فجأة •

وطالما كان التشويق هو غاية أفلام المغامرات فلابد وأن يوضـع فى الاعتبـار كل الطـرق الممكنة التى من شأنها أن تجعل الجمهور فى حيرة طوال المدة التى نرغبها• ولا يتطلب الأمر لتحقيق هذه الغاية ــ عادة ــ أكثر من تغيير بسيط فى زاوية الكامرة أو حركة الممثل أو ترتيب غير تقليدى لمحتويات المنظر •

صور القوائم

CATALOG PICTURES

ان قوائم الصور التي تضم صور الأدوات أو الآلات أو المعدات أو أكوام الاشياء تبدو كما لو كانت تستعصى على التكوين الجيد ، لأنها غالبا ماتفتقر الى مركز الاهتمام الواحد • ويشغل بال صانعى الافلام التسجيلية ـ وعلى الأخص منتجى الافلام الصناعية او الحربية أو أفلام التدريب ـ التعامل مع تصميمات هذه القوائم • ومن اللقطات الاخرى المماثلة لهذا النوع ، اللقطات التى تحوى مجموعات المبانى أو معدات الاختبار الهندسى أو تصميمات المعامل أو صفوف الموائد أو صفوف الآلات أو الأدوات أو غيرها •

وليس بالضرورة أن تكون مثل هذه اللقطات ثابتة • يمكن أن تكون فى حركة أفقية أو حركة متابعة بالعربة أو حركة بالعدسة الزوم أو بأية وسيلة أخرى • وسواء كانت ثابتة أو متحركة يجب أن تدخل بين اللقطات دون أن تقطع تدفق الفلم • ان فلما يصور عملية المخرطة

البرجية مثلا . لايصح ان يقطع فجأة بين كل حين وآخر لعرض لقطة ثابتة من لقطات القوائم عن احدى الملحقات المطلوبة لانجاز عمل معين ، وانما يجب تقديم مثل هذه الملحقات من خلال جريان العمل نفسه .

غير أن هناك من الحـالات مايقتضى وضع الأشـياء وتصـويرها بحيث تماثل الصـور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة فى القوائم . وفى هذه الحالة من الأفضل تجاوز أشكال القوائم التجارية المعتادة باستخدام لقطات أكثر فاعلية وامتاع عن طـريق ترتيب المناظر فى خطوط وأشكال معينة مما يترك تأثيرا جمـاليا او عاطفيا على المشـاهد . وغالبـا مايمـكن خـلق مـركز الأهميـة الواحد بوضع الأشياء فى تشكيل ما . ونضرب مثلا على التشكيلات الممكنة تصوير مجموعة من الشرائح الخشبية من زاوية عالية بحيث تشكل معا تكرارا ايقاعيا لخطوط مائلة مما يوحى بالحركة والاندفاع . ويمكن أن تنتقل الخطوط فى هذه الحالة من أسفل يسـارا الى أعلى يمينا لتعبر عن روح الانجاز العالية . أما اذا كانت تتحرك من أعلى يسارا الى أسفل يمينا فينتج عنها نموذج مخـالف للشكل السابق يترك فى النفس أثر الهبوط .

ولايجب نبذ قواعد التكوين ـ كما يفعل البعض ـ دون الفحص الدقيق لمختلف الطرق التى يمكن أن يتم بها ترتيب وضع الأجسام . اذا أردنا مثلا تصوير مجموعة من الاجسـام فيجب ان نجعلها تتوجه الى الداخل نحو

مركز الصورة مع ترك مسافة فى اتجاه المواجهة أطول قليلا من المسافة الموجودة فى الاتجاه الآخر • ويتم تصوير المجموعة بزاوية مائلة قليلا بحيث يمكن رؤيتها من الأمام ومن أحد الجوانب ومن أعلى • أما اذا كان هناك ثلاث مجموعات ، فيمكن وضعها معا بحيث تأخذ شكل مثلث • ذلك أن الأدوات والصناديق والعلب والتروس والأجزاء الصغيرة يمكن تجميعها فى أشكال تكوينية مثل المثلثات والدوائر والأشكال البيضاوية أو على غرار شكل ما • ويمكن وضع الاجسام فى خطوط مائلة بدلا من وضعها فى خطوط مستقيمة عبر الصورة • ويمكن وضع لقطتين متتاليتين بحيث تعارض كل منهما الاخرى من ناحية ميل الخطوط فيهما • كما يمكن وضع الأجسام فى أكوام على شكل أهرامات أو تجميعها فى أشكال بيضاوية حول جسم مركزى • ويفضل ـ قدر الامكان ـ التصوير بزاوية جانبيةخفيفة تحاشيا للواجهة المسطحة • كما يفضل الصور ذات التوازن غير التقليدى أو ذات التوازن التقليدى التى تعبر عن الشعور بالوحدة ، على خلاف الصور ذات التأثير المشتت التى يجب مراعاة تجنبها •

وعند تصوير سلسلة من الصور المعهودة لمشهد من مشاهد التوليف ، يجب مراعاة ترتيب اللقطات المختلفة بحيث تعطى تعارضا فى التكوين للحصول على مزيد من القوة والصراع والتقابل • فالخط المائل الى أعلى يسارا

يقابله خط مائل الى أعلى يمينا ، والزاوية من أعلى يقابلها زاوية من أسفل ، وهكذا • ومن الحكمة اذا سمح الوقت وسمحت الميزانية أن يتم تصوير كل منظر بالطريقتين المتقابلتين معا • وذلك حتى يتوفر للمولف فرصة الاختيار بين اليمين أو اليسار والزاوية العليا أو المنخفضة وحركة الكامرة في أى اتجاه • وغالبا مايمكن مقابلة حركة الكامرة الافقية أو الرأسية أو حركتها على العربة بلقطة مماثلة فى الاتجاه العكسى • وعلى كل الاحوال يترك للمولف مهمة اختيار الترتيب المناسب الذى تتخذه اللقطات •

التنويع فى التكوين

COMPOSIONAL VARIETY

التنويع بالنسبة للتكوين فى الصورة المتحركة بمثابة التوابل بالنسبة للطعام • ومن ثم لابد للفلم الى جانب محافظته على وحدة الاسلوب بتحقيق التكامل بين عناصره النفسية والجمالية والتكنيكية ، أن يعرض فى الوقت نفسه تنويعات مختلفة من التكوينات وزوايا الكامرة وأحجام اللقطات ، حتى لاينحصر الممثلون والديكور فى أنماط محدودة منها تؤدى الى الملل • وعلى ذلك يجب تحاشى التماثل فى معالجة التكوين للديكورات المختلفة أو حركة الممثل أو حركة الكامرة •

قد ينزلق المصور الى العمل الروتينى ، وعلى الأخص عندما تكون الافلام محدودة الميزانية فيلجأ ـ بدافع الاستعجال ـ الى التكوينات الروتينية المعهودة والمعالجة الفوتوغرافية الاصل • ذلك أنها بحكم تكرار استخدامها الطويل تبدو مؤثرة فى الظاهر • ولكن اذا روعى ـ قدر الامكان ـ اختلاف المعالجة ولو قليلا ، فالاحتمال الاكبر أن يؤدى هذا الاختلاف الى قدر اكبر من التشويق •

التكوين فى العمق

COMPOSE IN DEPTH

من الأفضل استخدام العمق فى التكوين بدلا من وضع الممثلين أو الاشياء ببساطة على مسافة متساوية من الكامرة • ويقتضى ذلك الاستعانة بكل الوسائل العملية لخلق الوهم بالابعاد الثلاثة لشاشة الصور المتحركة ذات البعدين •

ومن هذه الوسائل : تصوير زاوية فوق أخرى (كما فى الصورة رقم ٣٢) • توزيع الممثلين فى الديكور بحيث يتداخلون معا • تحريك الممثلين وتحريك الكامرة الى الامام والى الخلف فى اتجاه المتفرج أو بعيدا عنه • اختيار زوايا الكامرة والعدسات التى تخلق خطوطا متلاقية حتى نحصل على منظور جذاب • تحقيق مستويات مختلفة من الاضاءة ، تكون فيها اضاءة الاجسام الامامية أقل من اضاءة الاجسام فى

المستويات الخلفية - حتى ينتج عنها تأثيرات ظلية (سلويت) أو نصف ظلية • أن يراعى قدر الامكان ظهور أجزاء الديكور الموجودة فى العمق حتى يمكن رؤية الخلفية البعيدة •

ويفضل استخدام اطارات أو أجزاء من الديكورفى المقدمة حتى تصور الكامرة من خلال أو عبر الاشياء • ويكون الممثلون فى المسافة المتوسطة بين هذه الأشياء والخلفيات • أو أن توضع الكامرة وسط الديكور والحركة والممثلين ، للحصول على الاحساس بالتجسيم ، بدلا من وضعها فى الخلف خارج المجال ، تطل عليه من بعيد • وعليك أن تتجنب تصوير الاشخاص والاشياء داخل مساحة خالية من اى عائق حتى لايظهر الممثلون مثل تلاميذ المدرسة الابتدائية فى صورة تذكارية • ويراعى عند ترتيب الممثلين والاشياء وقطع الاكسسوار أن تظهر واجهة المرئيات وجوانبها معا ولا تقتصر على ظهور واجهتها أو أحد جوانبها فقط • ويجب أن يتحقق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة بحيث يظل الممثلون وعلاقاتهم بما يحيطهم وبالخلفية فى تكوين جيد فى كل اللقطات التى يتضمنها المشهد •

حاول التغلب على كل عائق لتحديد العمق بحجة أنه من السهل اضاءة المساحة المحدودة وضبط البؤرة عليها وتوجيه الحركة فيها •• فكر دائما فى العمق • تجنب

الزوايا المنطحة والاضاءة المسطحة ، والحركة التي تقطع الشاشة بالعرض · وتجنب وضع الممثلين وتوجيه الحركة في خطوط مستقيمة · تذكر أن العمق في الشاشة يبدأ بالتكوين ، وتدعمه زوايا الكاميرا بخلق التأثيرات القوية للاحساس بالابعاد الثلاثة ·

البساطة

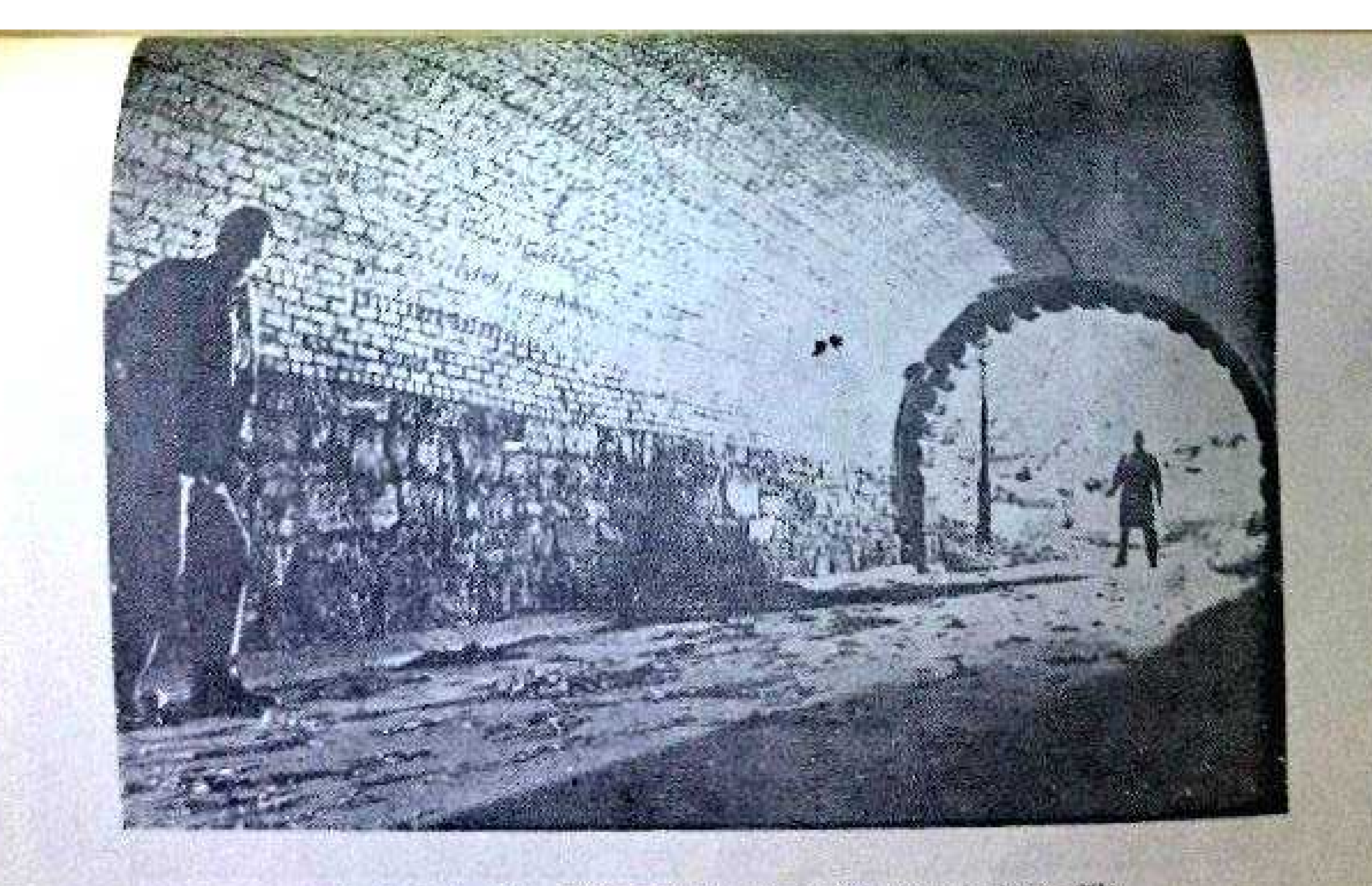
SIMPLICITY

من الممكن الكشف عن سر التكوين الجيد في كلمة واحدة هي : البساطة • فالتكوين المعقد أو المزدحم ـ حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين الجيد ـ لن يكون له من التأثير الفعال ما للتكوين البسيط • والتكوين البسيط هو التكوين الاقتصادى فى استخدام الخط والشكل والكتلة والحركة ، وهو التكوين الذى لايشمل سوى مركز أهمية واحد ، ويتميز باسلوب موحد يحقق التكامل الهارمونى بين زوايا الكامرة والاضاءة والقيم اللونية •

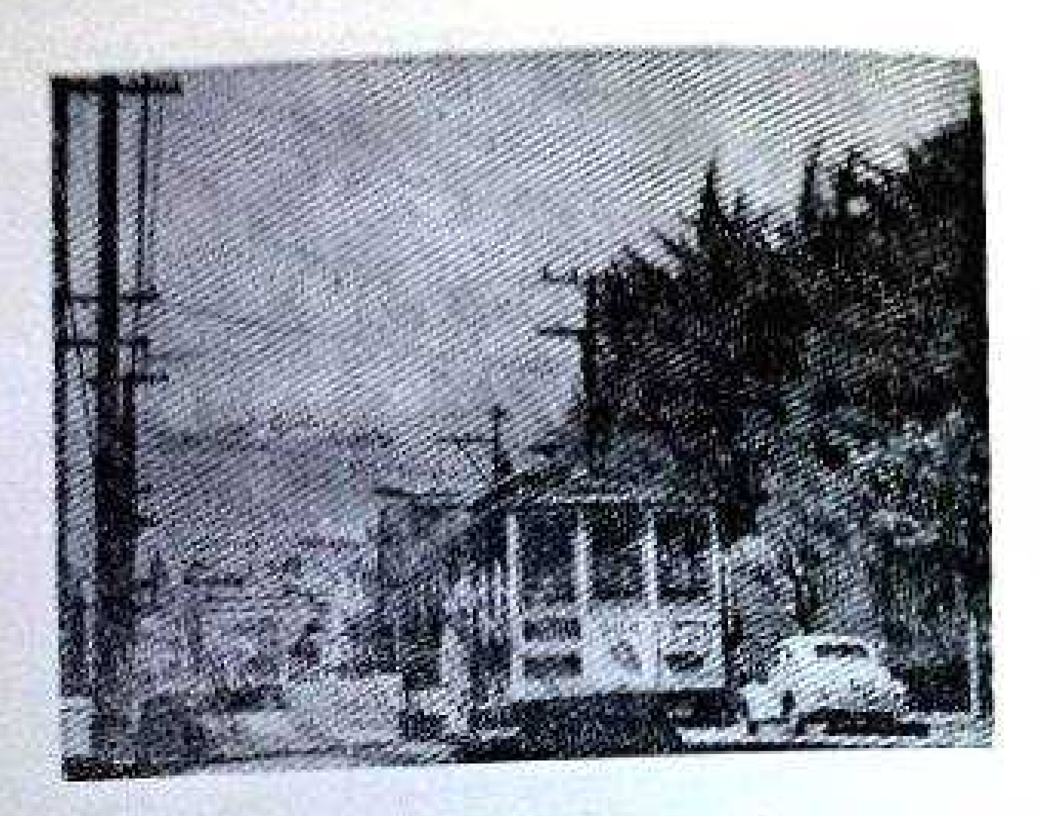
والمقياس الصحيح لاختبار التكوين الجيد هو استحالة رفع أى شيء من الصورة دون القضاء على فاعليتها • فكل عنصر فى الصورة عديم الأهمية في حكى القصة يقتنص جانبا من انتباه الجمهور بدون مبرر • ومثل هذه العناصر المرئية المشتتة للانتباه قد تفقد المنظر الاحساس بالموضوع الأساسى •

ان التكوين البسيط يتم ادراكه مباشرة ويستوعبه الجمهور فى الحال • وليس من المطلوب من المشاهد أن يبحث فى الصورة ليكتشف معنى اللقطة ، وعلى الأخص بالنسبة للصور المتحركة التى تمثل سلسلة من المناظر المتتابعة • فاذا كان من الممكن للشخص أن يمتلك من الوقت مايسمح له بدراسة صورة فوتوغرافية ثابتة الى أن يصل الى فهمها الذى يحقق له الرضا النفسى ، فالمنظر السينمائى لايسمح له بمثل هذه الفرصة من الوقت حيث يظهر لمدة محدودة ثم يختفى • ومن ثم فان التكوينات المضطربة أو الغامضة تستفز المشاهد وربما أدت به الى فقدان الاهتمام •

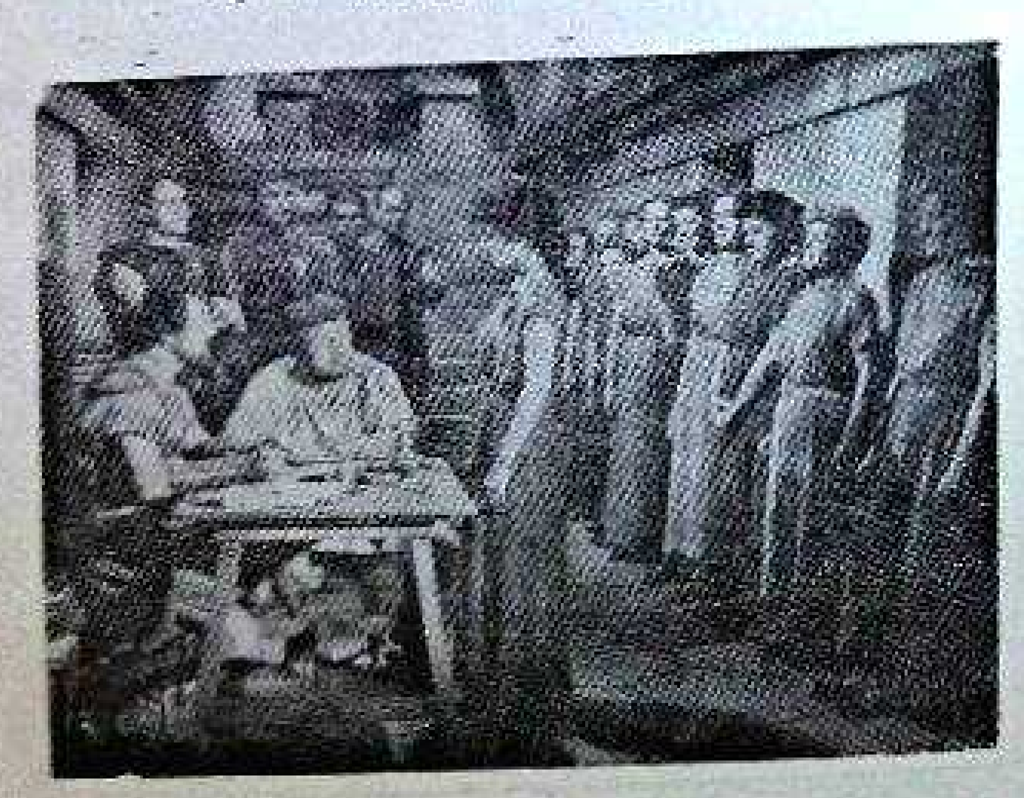
والبساطة لاتعتمد على عدد العناصر المرئية التى يتكون منها المنظر ، أو المساحة التى تحويها الصورة • ان لقطة من أعلى لمائدة عليها نصف دستة من الاشياء قد تبدو تكوينا مزدحما ، بينما قد نجد لقطة عامة جدا لجيش يتقدم تعبر عن الوحدة والقوة مما يتم ادراكه فى الحال ، بسبب بساطة التكوين • واذا كان هناك عدد ضخم من العناصر التكوينية التى لابد من تصويرها فيجب أن يتم تجميعها بالشكل الذى يحقق التناسق الهارمونى بينها ، حتى تكتسب صفة البساطة • ومن ثم تتوفر امكانية الادراك السريع لمعناها •



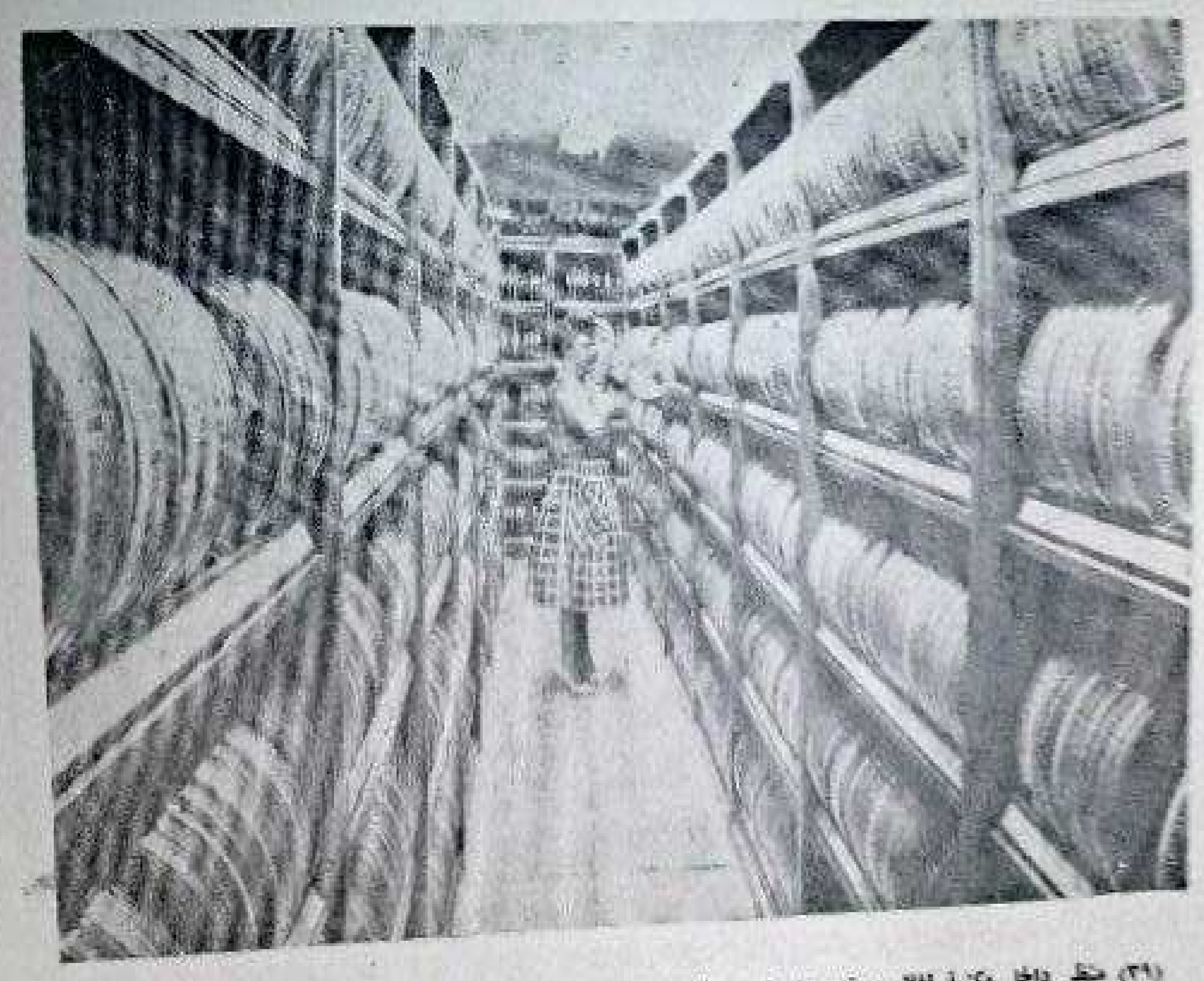
(٣٨) يتميز هذا المنظر بتكوين جذاب لأن خطوط النفق تتلاشى فى اتجاه اليمين .
ولأنه يضع الممثل البعيد فى وسط الفتحة الدائرية مما يحيطه بإطار يؤكده .



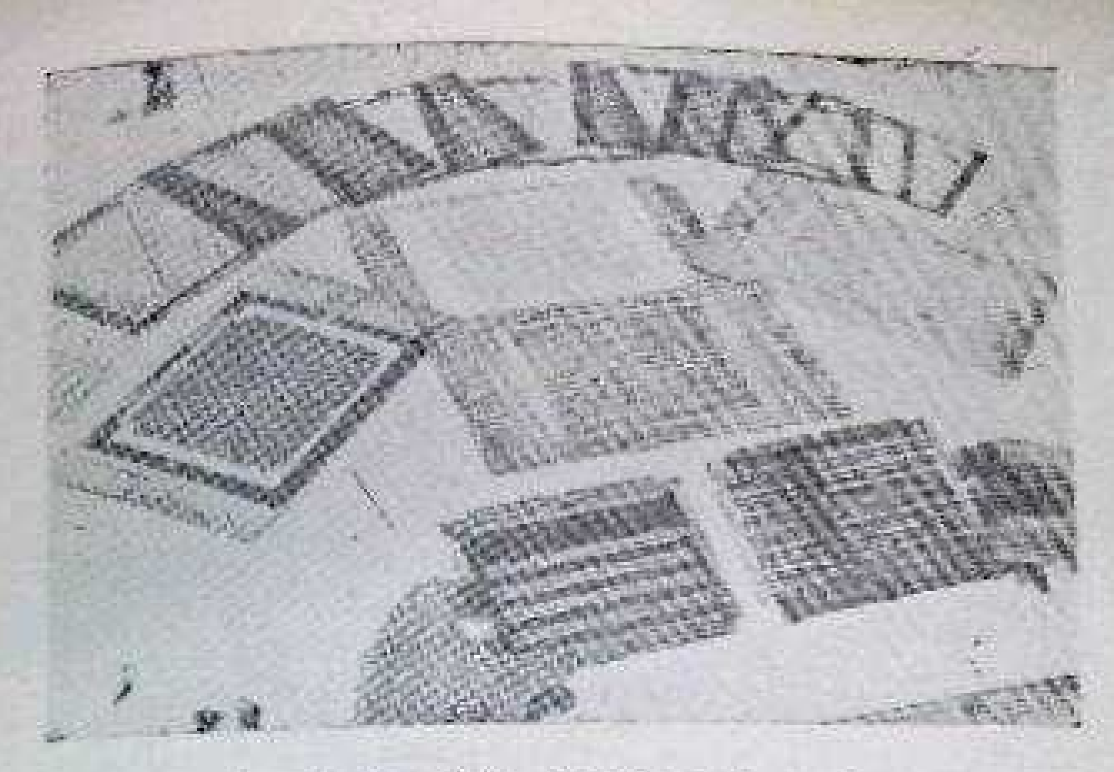
(٤٠) من الممكن أن يدب الاضطراب فجأة داخل منظر شارع هادئ ، بحركة ترام يندفع الى الأمام فى مواجهة الكاميرة .



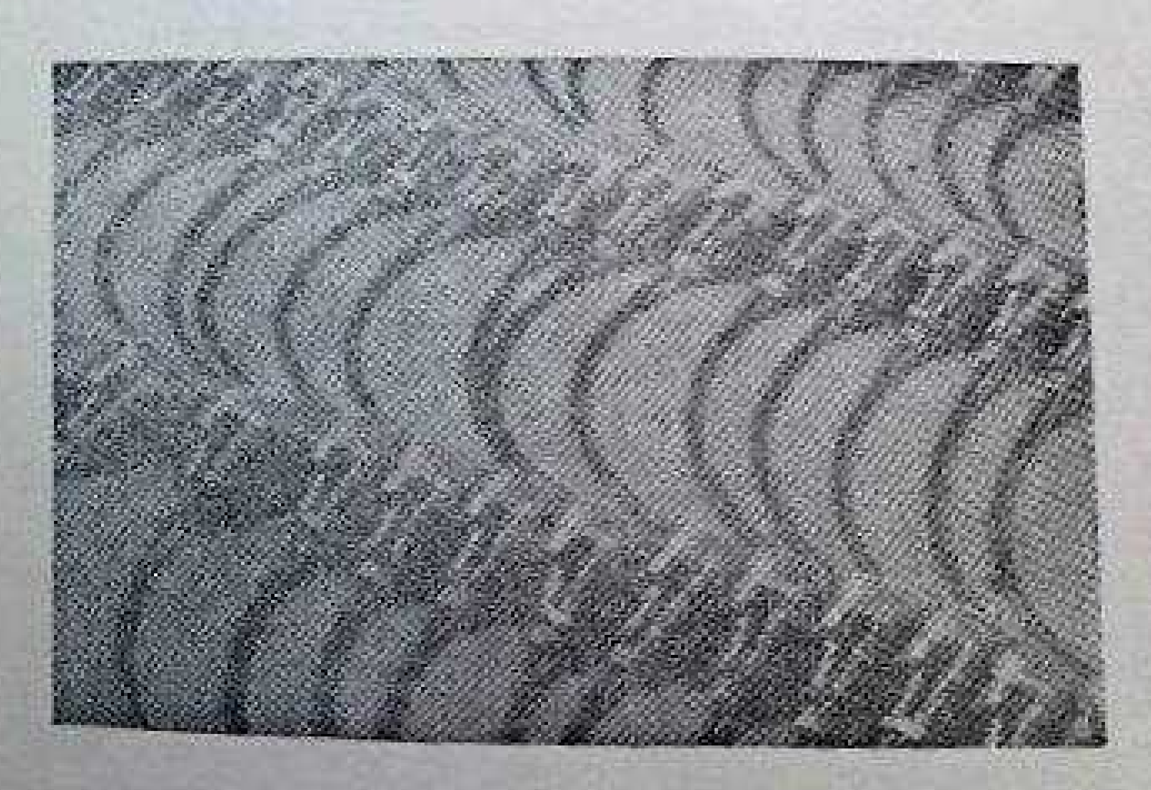
(٤١) ربما كان من الممكن — فى أحيان نادرة — وضع الممثل الرئيسى وسط التكوين ، كما فى هذا المنظر ، حيث تمثل الفتاة المحور الذى تتجه اليه كل أنظار الممثلين المحيطين بها .



(٣٩) منظر داخل مكتبة افلام ·بقدر ما تغوص نظرة المشاهد الى داخل المنظر ، نحصل على تاثير اقوى للعمق · وتوضع الكامرة في مثل هذا النوع من اللقطات في الوسط ، حتى تلتقي الخطوط ، «مركز الصورة بالعمق ·



(٤٢) يمكن استخدام الخطوط المائلة والدائرية لوضع الأشياء في تكوين يصلح للعرض · وعند تصوير زوج من القاطات او اكثر لأشياء متماثلة يجب تصويرها بأوضاع تكوينية متقابلة ·



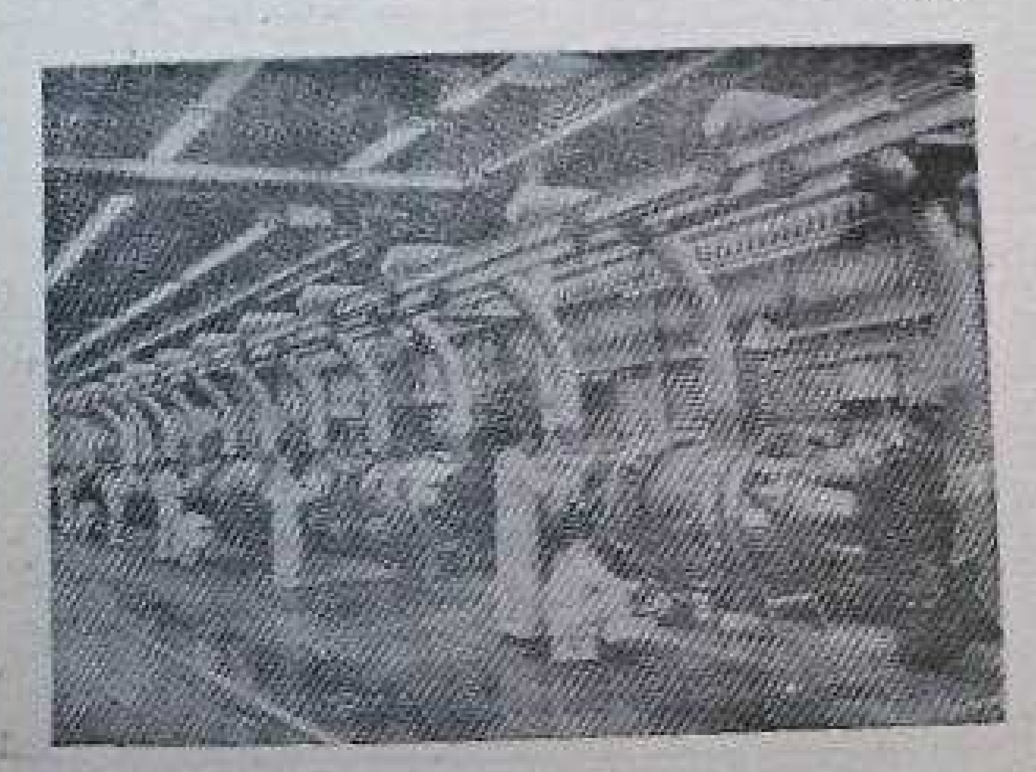
(٤٣) عندما توجد سلسلة من الأجسام المتماثلة · يفضل وضعها في خط مائل الى اعلى للحصول على لقطة اكثر ديناميكية ·



(٤٤) ضباط الطيران فى غرفة القيادة وجوههم إلى الداخل فى تكوين دائرى بسيط عمـا يدعم وحـدة غايتهم



(٤٥) تشكل الشخصيات الثلاث في هذه الصورة تكوين مثلث في العمق ، اثنان في المقدمة والثالث في الخلفية البعيدة يشكل رأس المثلث .

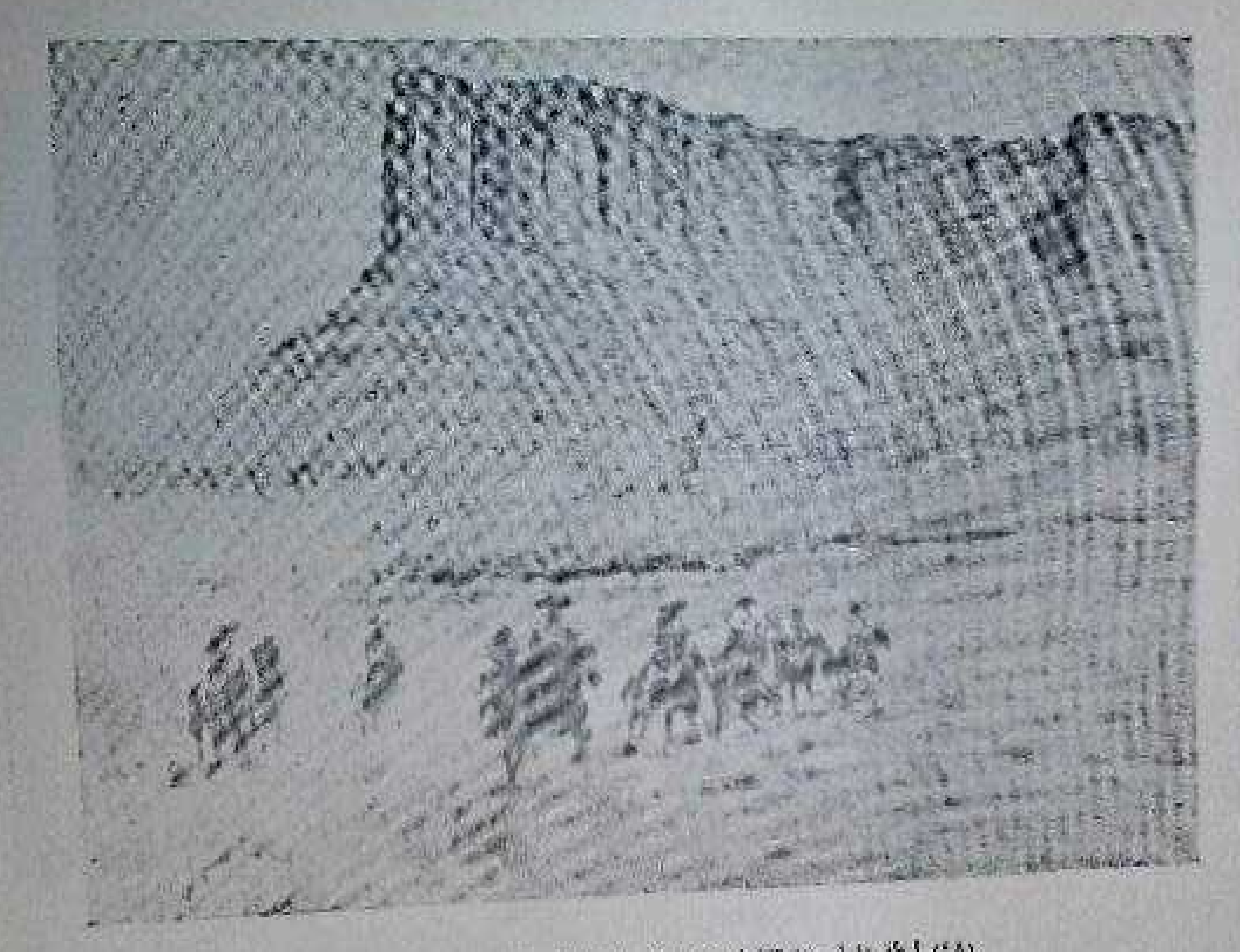


(٤٦) ان وضع الكامرة بزاوية مائلة عند تصوير هذا المنظر بدلا من وضعها بزاوية قائمة ، يخلق خطوطا متلاقية في العمق .



(٤٧) فى الصورة العليا يؤدى تصوير الشخصيتين من البروفيل معا الى تسطيح المنظر ، اما تصوير احدى الشخصيتين فى لقطة قريبة من فوق كتف الشخصية الأخرى كما فى الصورة السفلى فيسمح بعرض الشخصيتين فى العمق حيث تتداخل احداهما فى الأخرى .





(٤٨) لقطة عامة جدا تكشف عن الاتساع الهائل للمكان مما يجعل هؤلاء الفرسان كالأقزام • ويؤكد هذا الاحساس الخلفية الجبلية للمنطقة الوعرة القاحلة •

الشاشة فى وقت واحد ، الا اذا كان التشتيت أو الاضطراب مطلوبا ٠

واحرص على العناية بحركة الممثلين أو العربات داخل الصورة بحيث يظلون دائما فى المسار الصحيح ٠

ويجب أن يوضع فى الاعتبار كل زوايا الكاميرة المطلوبة لتصوير المشهد كاملا عند تكوين المنظر الأساسى ولا نقتصر على تكوين اللقطة العامة منه فقط ٠

واستخدم كل مؤثرات المنظور ٠ اجعل التكوين فى العمق للحصول على مظهر الشاشة ذات الأبعاد الثلاثة ٠

واستخدم الاطارات فى المقدمة لتدعيم التكوين ٠ على أن تكون متأكدا من ملاءمتها ، وأنها لاتقلل من قيمة الموضوع المعروض ٠

واعمل على ربط الخلفيات بالحدث الاساسى ٠ وعليك أن تضع فى الاعتبار حركة عين المتفرج من لقطة الى أخرى ٠

واحرص على خلق تنويعات بصرية بتغيير التأثيرات التكوينية باستمرار ٠

وتخلص من الترتيبات الزخرفية والترتيبات المعقدة ٠

وتذكر دائما أن الشعار الفعال للحصول على التكوينات الجيدة هو : حافظ على البساطة ٠

الفهرس

كتب للمترجم

١ ـ كيف تعمل المؤثرات السينمائية
(ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٨

٢ ـ يوميات فيلم
(تاليف)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧

٣ ـ نجيب محفوظ على الشاشة
(تاليف)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

٤ ـ دراسات سينمائية
(تاليف)
وزارة الثقافة (العراق) ١٩٧٧

٥ ـ الروائي والتسجيلي
(تاليف)
وزارة الثقافة (العراق) ١٩٨٠

٦ ـ التكوين في الصورة السينمائية
(ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣